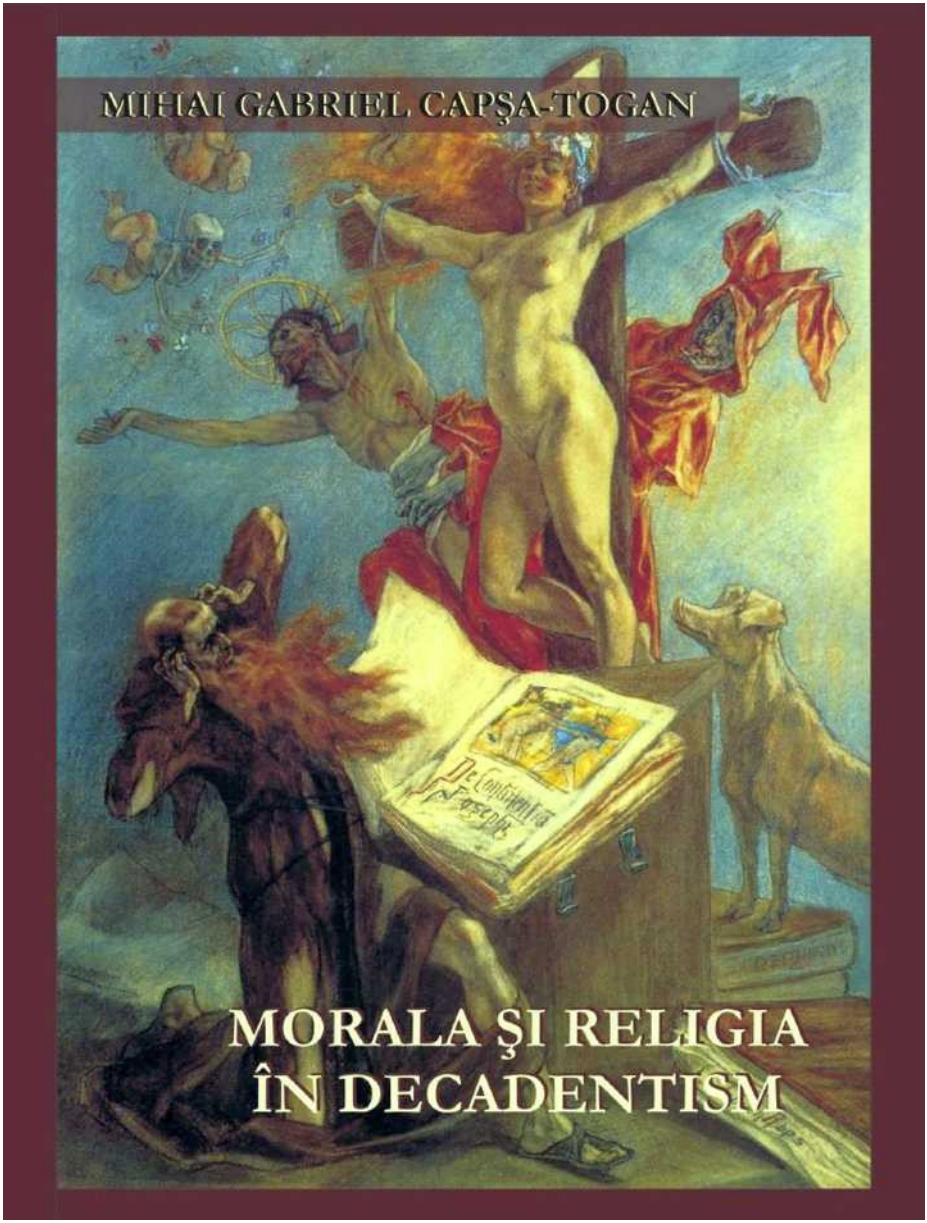

În cartea lui Mihai Gabriel Capşa-Togan, scriitorii selectaţi pentru analiză sunt, pe de o parte, doi mari decadenţi europeni: Huysmans, cunoscut atât prin estetismul romanului *À rebours*, cât şi prin religiozitatea

din *Catedrala* şi *Là-bas* şi Oscar Wilde, cel care recunoscuse influenţa lui Huysmans şi care avea să facă o adevărată apologie a superiorităţii artei şi a decadentismului: pe de altă parte, sunt aleşi şi comentaţi doi scriitori români, realizându-se secvenţe considerate ilustrative pentru felul în care literatura română a luat contact cu decadentismul european. Aceştia sunt, în opinia autorului de faţă. Macedoński, respectiv Matciu Caragialc. Şi, o spunem şi noi, nici că se putea face o altă selecţie, în perimetrul discuţiei invocate.

Imagine copertă: Félicien Rops – La tentation de Saint Antoine

Rezultă o carte de larg interes, bine articulată şi bine scrisă, cu un conţinut ce probează dubla pregătire de specialitate a autorului, absolvent de studii teologice şi de studii filologice, la facultăţi de profil bine cotate în această ţară.

Constantin DRAM
Editura Panfilius
Iaşi, str. Lascăr Catargi 72, 700107
www.panfilius.ro
Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
CAPŞA-TOGAN, MIHAI GABRIEL
Morala şi religia în decadentism / Mihai Gabriel Capşa-Togan; postf.: Constantin Dram.
— Iaşi: Panfilius, 2015 Bibliogr.
ISBN 978 – 606 – 689 – 002 – 1
I. Dram, Constantin (postf.)
82.02 Decadentism 821.135.1.09
Mihai Gabriel CAPŞA-TOGAN
MORALA ŞI RELIGIA ÎN DECADENTISM
Postfaţă de Constantin Dram
Editura Panfilius
Iaşi, 2015
CUPRINS
INTRODUCERE 7

Joris-Karl Huysmans şi *noua religie* 25
Alexandru Macedoński – un reflex românesc al decadentismului 76
Oscar Wilde: încercarea de a crea *religia frumosului*... 126 Mateiu Caragiale sau încercare de actualizare a comportamentului decadent 184
CONCLUZII 240
POSTFAŢĂ 244
BIBLIOGRAFIE 251

INTRODUCERE

Înainte de a intra în fondul chestiunii tratate de această teză, considerăm că este necesară o situare terminologică şi cronologică a problemei. Pentru că ne vom ocupa de „decadenţa" de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, nu pierdem din vedere faptul că noţiunea de decadenţă este extrem de veche şi a revenit cu regularitate în discuţii de-a lungul istoriei. În cultura europeană, ea a apărut odată cu Antichitatea greco-romană. Ca în atâtea alte circumstanţe, Platon a fost primul gânditor care a conceput decadenţa în termeni precişi. Preluând o viziune mult mai veche, de natură mitică, filosoful a descris aşa-numita „Vârstă de aur" ca o epocă incertă şi îndepărtată din istoria umanităţii, când oamenii trăiau în armonie, fără a depune eforturi deosebite pentru a-şi asigura cele necesare existenţei cotidiene. Din păcate, acest univers paradiziac, asemănător cu Edenul creştin, a fost părăsit de zeii creatori, iar omenirea a intrat în declin. După „Vârsta de aur" a urmat „Vârsta de argint", apoi „Vârsta de fier", toate reprezentând decadenţă, pierdere a stării originare, dar zeii nu au părăsit definitiv lumea pornită pe calea profanului, ci au continuat să reverse asupra ei energie divină, ceea ce arată capacitatea omenirii de a se reface.

În viziunea platonică asupra universului, este exprimată pentru întâia oară, într-un text canonic, ideea de decadenţă. Pare evident faptul că, pentru Platon, intrarea

în „Vârsta de argint” şi apoi în „Vârsta de fier” înseamnă căderea omului în istorie, adică începutul nefericirii în care se va zbate omenirea de-a lungul existenţei sale. Trecerea de la „Vârsta de aur” la celelalte vârste înseamnă ieşirea din mit şi intrarea în istorie.

Creştinismul a preluat, în mod instinctiv, viziunea platonică asupra decadenţei reprezentate de istorie, dovedind încă o dată legătura profundă care se poate stabili între filosoful menţionat şi una dintre marile religii ale lumii. Dacă la Platon singura consolare în faţa decadenţei este recursul la „lumea ideilor”, adică la acea entitate superioară, divină, ce conduce în realitate existenţa, creştinismul proclamă un viitor sfârşit al timpului, când nefericirea numită „istorie” se va încheia.

Din Antichitatea greacă şi până în secolul al XVII-lea, toţi gânditorii care s-au ocupat de decadenţă au conceput istoria într-un mod ciclic, compus din două etape – cea a creaţiei, a ascensiunii şi, respectiv, cea a decăderii. Imperiul Roman a rămas pentru multe secole paradigma acestui timp ciclic. Cea mai cunoscută forţă civilizatoare a lumii antice a urmat un lung proces de afirmare, prin care romanii au ajuns stăpânii teritoriilor cunoscute, ajungând apoi la un moment de apogeu, când Imperiul Roman s-a aflat în culmea gloriei, iar în final o fază de decădere, ce să prelungit mai multe secole şi s-a terminat cu prăbuşirea imperiului.

În special începând din Renaştere, gânditorii au analizat cu predilecţie modelul lumii romane şi au încercat să tragă concluzii privitoare la desfăşurarea istoriei umanităţii, plecând de la istoria concretă a Imperiului Roman.

Odată cu transformarea istoriei într-o ştiinţă ce posedă propriile ei legi, adică începând cu secolul al XVII-lea, a apărut ideea modernă de progres, ce se va îmbina cu ideea de mărire şi decădere. Progresul, înţeles ca mers ascendent în istorie, s-a îmbinat în mod fericit cu principiul creşterii şi declinului, cu ideea că omenirea avansează prin reuşite şi eşecuri succesive. Mai târziu, în prima jumătate

a secolului al XIX-lea, filosofia lui Hegel va oferi o formă strălucită unei asemenea viziuni, încadrând-o într-o evoluţie generală. Dar şi până la Hegel o mulţime de alţi gânditori au observat caracterul ciclic al istoriei şi au presimţit ideea unui progres general inerent. Filosofii francezi ai secolului Luminilor, în frunte cu Condorcet şi Montesquieu, au încercat să descrie progresul general al omenirii, mai ales în privinţa alternanţei dintre avans şi regres. Nu întâmplător Montesquieu apela tot la exemplu Imperiului Roman atunci când formula ideea decadenţei şi încerca să vadă în ce măsură istoria Imperiului Roman a reprezentat un fel de paradigmă pentru istoria universală.

Astfel, ideea de „decadenţă" s-a permanentizat în gândirea europeană, chiar dacă a reprezentat apanajul a doar câţiva gânditori extraordinari. Odată cu secolul al XIX-lea, noţiunea de decadenţă începe să se răspândească tot mai mult în cultura europeană, iar problema măririi şi decăderii civilizaţiei a devenit o constantă. Fără îndoială că acest fapt s-a datorat şi condiţiilor specifice secolului al XIX-lea. Romantismul, curentul dominant al acestui secol, a promovat ideea că lumea se află într-o fază de decădere şi că cel puţin civilizaţia europeană s-ar afla la capătul unui ciclu. În sprijinul celor de mai sus vine şi afirmaţia lui Matei Călinescu, din lucrarea de referinţă *Cinci feţe ale modernităţii*:

„Ideile de modernitate şi progres, pe de o parte şi ideea de decadenţă, pe de altă parte, se exclud reciproc numai la nivelul cel mai superficial de înţelegere. De îndată ce luăm în considerare modul în care acestea au fost utilizate de fapt, în diferitele etape ale istoriei lor, devenim conştienţi de complexitatea dialectică a relaţiilor dintre ele. Celebra comparaţie a lui Bernard din Chartres este un exemplu potrivit în analogia dintre piticii care stau pe umerii uriaşilor şi sunt astfel capabili să vadă mai departe că progresul şi decadenţa sunt atât de strâns legate între ele, încât, dacă ar fi să generalizăm, am ajunge la concluzia paradoxală că progresul este decadenţă şi,

reciproc, decadenţa este progres”[1]

Istoria literaturii române a oferit astfel o formulare sintetică a modului în care decadenţa a început să fie privită în secolul al XIX-lea şi a legăturii profunde, indisolubile între ideile de ascensiune şi, respectiv, declin.

A doua jumătate a secolului al XIX-lea oficializează, într-un anume fel, noţiunea de decadenţă, ca un concept de bază al culturii şi civilizaţiei europene. Din punct de vedere istoric, lumea începe să fie conştientă de faptul că Europa asistă la fenomene de decadenţă vizibile. Toată lumea părea a fi de acord că Imperiul Austro-ungar, această structură artificială şi multinaţională, se afla pe panta decăderii şi că Viena, capitala imperiului, devenise în a doua jumătate a secolului al XIX-lea un fel de „capitală a decadenţei”. Exista opinia generală că Imperiul Otoman, cândva o ameninţare gravă pentru Europa, se afla acum în faza descompunerii, într-un declin ireversibil. Într-o măsură mai mare sau mai mică, în aceeaşi Europă se vorbea despre decadenţa popoarelor iberice, despre decăderea Spaniei şi a Portugaliei. Aceste imperii cândva mondiale, ce ocupaseră o bună parte a lumii, au ajuns, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, să fie considerate părţi ale Europei atinse de maladia prăbuşirii. După Războiul Crimeei, lumea a observat că însuşi Imperiul Rus devenise extrem de vulnerabil.

Din istorie, economie şi politică, ideea de decadenţă s-a infiltrat uşor în cultură. Istoria culturii urmează să fie văzută tot în termeni de mărire şi de decădere. Gânditorii au început să considere perioade cum sunt Antichitatea greco-romană, Renaşterea, epoca lui Shakespeare, ori clasicismul francez din timpul Regelui Soare drept etape de afirmare plenară a culturii. În mod corespunzător, tot ceea ce a urmat acestor momente de apogeu din istoria culturii va fi catalogat drept decădere, coborâre, mimetism. Ideea că modernitatea reprezintă un evident

1 Matei Călinescu, Cinci feţe ale modernităţii, traducerea în limba română de Tatiana Pătrulescu şi Radu Ţurcanu, Bucureşti, Editura Univers, p. 135

epigonism faţă de cultura clasică a fost adânc înrădăcinată în romantism, mai ales în cel german. Astfel se explică transformarea termenului *epigon* într-un cuvinteheie al viziunii romantice, precum şi ideea de inferioritate în relaţie cu epocile precedente. Un ultim ecou al acestui val de pesimism, propriu mai ales literaturii germane, se găseşte în cunoscutul poem eminescian *Epigonii*.

A doua jumătate a secolului al XIX-lea a glorificat noţiunea de decadenţă şi a devenit generală convingerea că literatura europeană trecea printr-o fază de dezvoltare extraordinară, deoarece un număr mare de poeţi şi de prozatori geniali scriau în acelaşi timp. Reflexul acestui fapt l-a reprezentat tocmai schimbarea conotaţiilor legate de decadenţă. Dacă romanticii crezuseră că literatura lor ar fi fost într-un anume fel epigonică faţă de cea a trecutului, scriitorii de după 1850, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, valorifică pozitiv noţiunea de decadenţă, o consideră benefică din toate punctele de vedere. Fără îndoială că Charles Baudelaire este scriitorul care a concretizat în mod strălucit, prin opera sa, această schimbare de mentalitate, mai ales în scrierile despre artă. În meditaţiile pe teme estetice, modernitatea intră în conexiune din ce în ce mai mult cu decadenţa. În spirit baudelairean, decadenţa începe să însemne subtilitate, legătura de profunzime între toate artele, între poezie, muzică şi pictură. Foarte curând, idealul baudelairean de frumuseţe va fi împărtăşit de tot mai mulţi literaţi, poeţi şi critici. Întreaga literatură franceză din a doua jumătate a secolului al XIX-lea găseşte în Baudelaire un teoretician şi un simbol: simbolismul şi parnasianismul vor recunoaşte în el un maestru, o figură literară supremă. Interesant este faptul că spiritul lui Baudelaire, după ce a cucerit literatura franceză, a început să se răspândească şi în alte ţări din Europa. Nu este de mirare că simbolismul românesc şi modernismul în general l-au avut pe Baudelaire drept un reper fundamental. Această schimbare de perspectivă asupra decadenţei, întruchipată de Baudelaire, poate fi urmărită cel mai bine

în afirmaţiile unui prieten de-al său, Théophile Gautier, făcute imediat după moartea poetului, atunci când inovaţia baudelaireană se afla abia la început. Cu toate că T. Gautier scrisese o poezie parnasiană, care se distanţa de poetica lui Baudelaire, Gautier nu ezită să se ralieze el însuşi la curentul baudelairean şi să explice în ce a constat remarcabila reformă adusă de poetul *Florilor răului*: „Gesturile sale, prea puţin primitive, vorbesc de la sine şi trebuie înţelese ca la un poet al decadenţei”.

Acest text datează din 1868 şi reprezintă prefaţa scrisă de Théophile Gautier la cea de a doua ediţie a volumului *Les Fleurs du Mal*, arătând că, într-un interval de doar un deceniu, decadentismul de tip baudelairean câştigase conştiinţele şi se transformase într-o stare de spirit generală.

Pe aceeaşi linie cu reforma poetică baudelaireană s-au situat şi alte curente şi mişcări literare europene, toate promovând ideea că decadenţa (adică stilizarea extremă, estetismul, cultul femeii) reprezintă valori superioare. Anglia a fost, poate, primul teritoriu european în care noua stare de spirit s-a instaurat. Încă din anul 1848, un grup de poeţi englezi, în frunte cu Dante Gabriel Rossetti, avusese iniţiativa unui nou mod de a face literatură şi de a concepe arta. Această nouă viziune era baudelaireană în esenţă, chiar dacă luase naştere independent. Termenul pe care literaţii englezi l-au găsit pentru a numi această nouă estetică a fost *prerafaelitism*.

Noul stil de a face literatură (mai ales poezie) a căpătat coerenţă şi strălucire aproximativ în acelaşi timp cu răspândirea în întreaga Europă a poeziei şi a esteticii lui Baudelaire. În faza de maximă eflorescenţă a prerafaelitismului, la numele lui Dante Gabriel Rossetti se adaugă cele ale lui John Ruskin, Walter Pater şi William Morris.

Nu s-ar putea obţine imaginea de ansamblu a acestui nou spirit, dacă nu ar fi amintit şi Edgar Allan Poe, interesantul poet american, tradus şi comentat în franceză de Baudelaire, şi care, poate fără să intenţioneze, a

contribuit decisiv la renaşterea liricii europene. Cei mai valoroşi modernişti francezi din şcoala lui Baudelaire au dezvoltat un adevărat cult pentru poezia lui Poe. L-au considerat marele maestru al tuturor, în aşa fel încât Verlaine, Maeterlinck şi Mallarmé s-au referit mereu la Poe cu entuziasm şi au contribuit la fixarea sa între marii inovatori ai literaturii. Un personaj important al tezei de faţă, celebrul des Esseintes, din romanul lui Huysmans, are un cult real pentru poetul american. Fascinantă în privinţa personalităţii lui Edgar A. Poe a fost aura mistică a unei vieţi tragice, personificând superlativ idealul romantic al geniului neînţeles, distrus de societatea în care a avut nenorocul să trăiască. Însă dincolo de biografia lui Poe, mult mai importantă pentru şcoala baudelaireană a fost concepţia estetică, viziunea sa asupra poeziei. Explicând modul strict raţional, aproape matematic, în care a compus celebra baladă *The Raven*, *Corbul*, dar mai ales căutându-şi idealul poeziei în spirit şi obscuritate, Poe exemplifică în realitate, ceea ce promovase, prin scrierile sale, Baudelaire. Odată cu Poe, ideea că literatura înseamnă armonie şi echilibru începe să dispară, fiind înlocuită cu imaginile asimetrici, ale neliniştii, a proximităţii morţii. Întregul program al şcolii moderniste franceze se afla astfel configurat, anticipativ, în opera genială a poetului american.

Această stare de spirit care a condus la valorificarea pozitivă a decadenţei va căpăta şi o variantă teoretică; un autor mai puţin cunoscut, dar un teoretician interesant, francezul Paul Bourget a construit un cadru teoretic pentru apărarea decadenţei. Într-un volum din 1881 intitulat *Eseuri de psihologie contemporană*, Paul Bourget formula o „teorie a decadenţei” şi dedica poetului Baudelaire un capitol special din carte. Concluzia sa în legătură cu Baudelaire reprezenta reabilitarea oficială a unui concept considerat până atunci informai, nerecomandabil:

„Baudelaire şi-a dat seama că ajungea într-o societate îmbătrânită. În loc să deplângă această sosire

tardivă, precum La Bruyère şi Musset, el s-a bucurat, s-a simţit chiar onorat. Era un om al decadenţei şi s-a făcut pe sine teoretician al decadenţei.”[2]

Atmosfera post-baudelaireană cuprinde întreg Parisul anilor 1870, pentru a căpăta o faţă deosebită în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. Relaţia dintre cultul artei în sine şi transformarea acestui cult într-un fel de religie laică poate fi urmărită pe diverse planuri, dar mai ales în domeniul literaturii, ce reprezenta atunci o artă de avangardă.

Acest gen de literatură s-a grupat în jurul unor reviste care, în momentul apariţiei lor, făceau obiectul ironiilor literaţilor. Înseşi numele lor, ciudate sau provocatoare, avertizau cititorul că trebuie să se aştepte la o cu totul altfel de literatură. Cele mai căutate reviste pentru orientarea post-baudelaireană a literaturii se numeau: *Lutèce* (1883), sugerând deja faptul că centrul noii mişcări nu era altul decât Parisul; alte reviste aveau nume intenţionat bizare, precum *Chat Noir*, (*Pisica Neagră*), sau revista *Tâches d’encre* (1884), (*Petele de cerneală*). Acest număr mare de reviste culminează cu o publicaţie care îşi afirmă în mod direct idealul, revista *Le Décadent* (1886).

Deşi în momentul apariţiei lor aceste reviste au fost socotite marginale, opuse publicaţiilor literare consacrate, examinate astăzi, ele ne oferă o cu totul altă imagine. În presa literară, considerată până atunci, implicit, mai puţin semnificativă, au scris autori precum Paul Verlaine, Jean Moréas, Maurice Barrés, Emile Verhaeren şi alţii. Numele lor au intrat după aceea în istoria literaturii franceze, mai ales în istoria literaturii simboliste şi, puţin timp mai târziu, aceste nume au început să fie socotite puncte de referinţă pentru întreaga literatură europeană.

Nu este de mirare că însăşi literatura română, aflată atunci doar în etapa tatonării simbolismului, fără să fi

---

2 Paul Bourget, Essais de psychologie contemporaine, Paris, 1887, p. 23 şi urm.

intrat propriu-zis în curent, a fost influenţată de câţiva dintre corifeii post-baudelaireanismului, chiar dacă aceştia nu se bucurau, pentru moment, de consideraţie, nici măcar în Franţa.

Imediat după anul 1880, în ambianţa creată de Alexandru Macedoński, prin revista *Literatorul* şi prin cenaclul cu acelaşi nume, poeţii mai sus citaţi încep să fie cunoscuţi publicului român, prin traduceri mai mult sau mai puţin reuşite. Alexandru Macedoński şi tinerii români din şcoala lui, grupaţi în cenaclul *Literatorul*, semnează traduceri din Baudelaire, dar şi din Verlaine, Stéphane Mallarmé, Verhaeren şi alţii.

Conducătorul şcolii moderniste franceze, după dispariţia lui Baudelaire, a fost Verlaine, autorul care s-a impus în mod natural drept urmaş direct al poetului *Florilor răului*. Este autorul care şi-a asumat direct, fără niciun fel de complexe, calificativul de „decadent”, şi care, definindu-se cu această calitate, a început să facă în mod conştient apologia „decadenţei”.

Unul dintre cele mai explicite elogii, scrise de către Verlaine şi închinate decadentului şi decadenţei, este cuprins în următorul fragment, devenit între timp celebru:

dubesc cuvântul *decadenţă*, strălucind de purpură şi aur. Contest, bineînţeles, orice conotaţie care presupune acuzaţii ofensatoare şi ideea de cădere. Acest cuvânt presupune, deopotrivă, gânduri rafinate, rezultat al celui mai ridicat grad de civilizaţie, o mare cultură literară, un suflet capabil de voluptăţi intense”.

Sub diferite forme, acest crez al lui Verlaine se va regăsi în majoritatea articolelor teoretice şi polemice pe care poetul le va scrie pe parcursul anilor 1880.

În viziunea contemporanilor, dar mai ales în memoria posterităţii, decadentismul înzestrat cu cele mai alese virtuţi a căpătat forma unor versuri sintetice şi impresionante ale aceluiaşi Verlaine: *Je suis lempire à la fin de la Décadence*, / *Qui regarde passer les grands Barbares blanes*.

Se observă că modelul cel mai îndepărtat al decadenţei pe care l-am identificat la început cu modelul Imperiului Roman, trecut prin cele trei etape ale evoluţiei, îşi păstrează actualitatea chiar în plin simbolism. Atunci când a vrut să ofere un exemplu, unanim cunoscut ca reprezentare concretă a decadenţei, Verlaine a apelat, poate inconştient, la istoria Imperiului Roman.

În ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, întreaga literatură franceză s-a împărţit în mod spontan în literatură „normală" şi literatură „decadentă". Prima dintre acestea era considerată literatura tradiţională, urmaşă directă a romantismului şi a clasicismului, pe când literatură decadentă a început să însemne simbolism, ca şi întreaga literatură experimentală din jurul acestui curent.

Imediat ce termenul „decadent" a fost acceptat de opinia publică, pasul următor l-a reprezentat exaltarea decadenţei, înzestrarea ei cu toate atributele culturii superioare. În acest fel, s-a trecut treptat la idolatrizarea noţiunii şi la reconstrucţia ei într-un fel de religie laică. Ridicată la rangul de valoare supremă, arta a început să însemne mai mult decât ceea ce reprezentase ea de-a lungul secolelor, de la *Poetica* lui Aristotel şi până la finele secolului al XIX-lea.

Decadenţa a reabilitat, între altele, şi stări de spirit ciudate, elemente ale lumii înconjurătoare peste care până atunci se trecuse foarte uşor sau fuseseră ocultate de conştiinţa publică. Astfel, substanţele care provoacă halucinaţii sau stări de spirit non-naturale, considerate până atunci nocive şi demne de dispreţ, trec pe primul plan şi devin marcă proprie culturii decadente. În atmosfera literaturii baudelairiene şi verlainiene, consumarea alcoolurilor şi a drogurilor devine emblema omul superior, a celui ce se distanţează hotărât de insul comun. Nu numai aceste hipnotice, socotite duşmanii sănătăţii, ocupă centrul atenţiei oamenilor de artă, ci chiar substanţele evident nocive, cum sunt otrăvurile. Autorii decadenţi încep să exalte otrăvurile (desigur, în cantitate mică) drept provocatoare ale unor stări ieşite din comun şi

care s-ar putea dovedi benefice pentru creaţia artistică.

Încercând să creeze artă, prin definiţie normaturală, adică o artă opusă experienţei cotidiene, decadenţa cultivă un teritoriu până atunci foarte puţin explorat, anume universul oniric, lumea viselor. Acest spaţiu al subconştientului exprimat în vise reprezentase şi pentru autorii romantici un domeniu privilegiat, în care marii scriitori (în special cei germani) îşi găsiseră inspiraţia, dar de data aceasta, decadentismul va cultiva visul opus prin definiţie realităţii, un vis antirealitate, un vis situat în opoziţie ireconciliabilă cu lumea concretă. Pentru a se ajunge la vis, adică la halucinaţie, la transă, orice metodă putea fi o sursă, un stimul al inspiraţiei creatoare, iar decadenţii apelează la toate mijloacele aflate la dispoziţia lor.

Elocvent ni se pare faptul că, imediat ce „Parisul a devenit o capitală a lumii în secolul al XIX-lea” (Walter Benjamin), marile oraşe europene au început să urmeze modelul Parisului decadent. S-ar putea stabili o interesantă corelaţie cu momentul în care, tocmai în această atmosferă, întemeietorul psihanalizei, Sigmund Freud, a scris cartea intitulată *Interpretarea viselor*, ce a apărut la pragul dintre două secole, în anul 1900.

Sacralizarea artei, întreprinsă de decadenţi, a început de fapt odată cu Baudelaire, dar a fost dusă la apogeu de către urmaşii săi, până la transformarea într-o religie concurentă celei revelate. Visul lui Baudelaire nu mai era scrierea unor cărţi, oricât de reuşite ar fi fost ele, ci scrierea „cărţii totale”, a cărţii unice, supreme, înlocuitoare a tuturor celorlalte opere. Aceasta ar fi trebuit „să înglobeze în acelaşi timp obiectul şi subiectul, lumea exterioară artistului şi pe artistul însuşi”, după cum afirmă poetul francez. Sanctificarea artei a pornit de la Baudelaire, constând în ideea că arta este nu doar o antinatură, ci este, în mod hotărât, superioară naturii, conform mărturisirii autorului:

„Am auzit spunându-se în mii de feluri: copiaţi natura? Găsesc că e de prisos şi greţos să înfăţişezi ceea

ce există, pentru că nimic din ceea ce există nu mă mulţumeşte. Natura este urâtă, iar eu prefer unei trivialităţi existente nişte monştri născuţi din imaginaţia mea”[3]

Pe linia deschisă de Baudelaire s-a ajuns astfel, foarte uşor, la paradoxurile esenţiale ale lui Oscar Wilde, care afirmă cu toată seriozitatea că arta este superioară vieţii şi că explorarea artei este mult mai interesantă decât descoperirea şi cunoaşterea naturii. Amintim în acest sens o afirmaţie plină de spirit a lui Oscar Wilde, care spunea într-un articol că: „de câtăva vreme, natura a început să semene cu pânzele domnului Whistler”. Aşadar, în concepţia scriitorului menţionat, superioritatea aparţinea artei şi nu naturii, pânzelor celebrului pictor şi nu peisajelor din jurul Londrei. Astfel, pornind de la această viziune, se va ajunge la demonstrarea programatică a supremaţiei artei, prin celebrul roman *Portretul lui Dorian Gray*, de care ne vom ocupa pe larg în cuprinsul lucrării.

Un punct central al demersului nostru analitic este surprinderea acestui moment al transformării artei în religie, cu ajutorul a două exemple ilustre. Cei doi scriitori la care ne referim au fost contemporani, s-au înrudit prin preferinţa pentru idolatrizarea artei, dar în acelaşi timp s-au întâlnit în concepţii prin păstrarea unei dimensiuni profund religioase a conştiinţei lor creatoare. Am considerat situaţia coexistenţei, în opera aceluiaşi autor, a religiei artei şi a religiei propriu-zise drept exemplu perfect pentru demonstraţie. De aceea, ne-am oprit la Joris-Karl Huysmans şi la Oscar Wilde, adică la unul dintre marii decadenţi francezi şi la unul dintre marii decadenţi englezi. În opera lui Huysmans, coexistă „biblia estetismului”, reprezentată de romanul *À rebours*, cu scrierile profund religioase, cum este romanul *Catedrala* şi *Là-bas*. Oscar Wilde afirmă că romanul lui Huysmans, 4! îmbolnăvise” pe eroul său, pe Dorian Gray, stabilind el

3 Toate citatele din Baudelaire sunt preluate din culegerea intitulată L'art romantique, apărută parţial în româneşte sub titluri variabile, precum Baudelaire, despre artă sau Baudelaire, scrieri artistice.

însuşi o filiaţie directă între opera sa şi cea a prozatorului francez. Iar Oscar Wilde, după ce făcuse apologia superiorităţii artei şi a decadentismului absolut, se întoarce către religie, spre finalul vieţii sale, după o experienţă dramatică, sublimată creator în *Baladele temniţei*.

Am inclus, în lucrarea noastră, cele două exemple canonice ale decadenţei din spaţiul românesc, care arată că luarea de contact a literaturii române cu decadentismul european s-a realizat foarte devreme. Alexandru Macedoński a fost contemporan cu Paul Verlaine şi cu Stéphane Mallarmé şi relativ contemporan cu Oscar Wilde a fost Mateiu Caragiale. Între ei există numai un deceniu, din moment ce Mateiu Caragiale a început să redacteze romanul *Craii de Curtea Veche* în anii 1910 – 1911. Modelul european şi reflexul lui românesc vor arăta rapiditatea cu care decadentismul s-a întins la nivelul continentului, dar şi modul original în care literatura română a reuşit să creeze o variantă proprie, inspirându-se din literatura occidental-europeană.

Joris-Karl Huysmans şi *noua religie*

Fără a reface istoria ideii de decadenţă, fără a limpezi nuanţele conceptului de decadentism, ne rezumăm la a sublinia relaţia lui des Esseintes, decadentul, cu critica timpului, *viaţa ca artă* şi receptorii săi.

Dandysm şi decadentism – cu siguranţă sunt două concepte corelative cu ajutorul cărora, dacă am examina personajele din literatura de specialitate, am regăsi aproape toate trăsăturile esenţiale: estetizare excesivă, efeminare, ostentaţie, cult al sinelui etc. Toate acestea apar predilect în epoci de decadenţă, la finele unor cicluri istorice, când valorile puternice se estompează, pierzându-şi din forţă. Efectele pe care această criză axiologică generală le produce au un spectru enorm, în viziunea lui Adrian Marino: dispariţia încrederii în virtuţile raţiunii şi ale ştiinţei, filosofiile „neliniştii”, explozia aventurii, a disperării sau a izolării, amoralismul, ruperea esenţei de existenţă, exaltarea individualismului, dispariţia

entuziasmului moral, cultivarea apatiei, a epuizării nervoase, fascinaţia pentru stările morbide, pentru toate formele agonicului.4 Personajelcă care populează această lume „sunt de-a dreptul fascinate de viziunea apusului culturii, de spectacolul tuturor prăbuşirilor, cu afinităţi şi predilecţii, uneori stranii, pentru stările de extenuare.

4 Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, I, Bucureşti, Editura *Eminescu*, 1973, pp. 508 – 509

5 Cel care începe să îi atragă ca un magnet pe tinerii decadenţi, „rege al simboliştilor" şi întrupare a noului duh elitar, este Stéphane Mallarmé. Marelui poet i se datorează, în fapt, naşterea lui des Esseintes, deoarece el mediază întâlnirea lui Montesquiou cu Huysmans, determinându-l pe acesta din urmă să îşi construiască celebrul personaj, cu a cărui personalitate se străduiau să se identifice toţi decadenţii. La momentul când îl cunoaşte, în casa lui Mallarmé, pe contele de Fezensac, parizianul de adopţie, Huysmans este deja un scriitor consacrat, acceptat de mediile literare. Întâlnirea cu Montesquiou îl tulbură pe modestul funcţionar din Ministerul de Interne, slujitor zelos al administraţiei franceze. În faţa sa se află un om din altă lume. Zi după zi, imaginea viitorului personaj des Esseintes se limpezeşte, iar romanul *À rebours* este pe punctul de a căpăta fiinţă. *Va fi curios, cred, cu atât mai mult cu cât în el se află rafinamentul epuizat al tuturor lucrurilor, al literaturii, al artei, al florii, al parfumurilor, al mobilelor, al pietrelor* etc. Sunt gândurile lui Huysmans dintr-o scrisoare adresată prietenului său Descaves. Tot ceea ce melancolicul funcţionar, chinuit de ficat, fiere, stomac, de o viaţă precară şi ştearsă nu poate trăi se transferă eroului său. Impactul romanului după apariţie este inimaginabil. Aproape că nu există tânăr la Paris care să nu se închipuie un Jean Floressas des Esseintes, aristocratul introvertit, trăind în splendoarea artificiului.

degenerare şi agonie. Voluptatea lor supremă este să se simtă şi să se proclame stors i, depăşiţi de istorie, consumaţi în întreaga lor fiinţă. Conştiinţa paralizantă a

stărilor anormale îi domină: sleirea vitalităţii îi aruncă în artificial, senzualism şi hedonism; individualismul exacerbat îi transformă în cerebrali diletanţi, anarhici, distructivi şi cinici.”[4] Fişa clinică a acestui fenomen, realizată de Adrian Marino dintr-o perspectivă psihologizantmoralizatoare, ni se pare întru totul elocventă.

Joris-Karl Huysmans ar fi fost astăzi un scriitor mai puţin cunoscut, ale cărui merite, dispărute treptat în declinul unei tradiţii literare, n-ar mai putea suscita mare interes, dacă în cele optsprezece volume câte însumează ediţia de opere complete[5] nu şi-ar afla locul romanele *À rebours*, *Là-bas* şi *La Cathédrale*.

Dimensiunea stranie a acestor scrieri, ce au stârnit mari controverse la apariţie[6], continuă să fascineze şi să exercite o atracţie irezistibilă, în timp ce tot ceea ce a scris după aceea s-a estompat într-o negură impenetrabilă. Cele trei opere citate au reuşit să înfrunte timpul, însă nu *à rebours*, ci în sensul curentului.

Ceea ce autorul a conceput de-a curmezişul sau dea-ndărătelea în raport cu timpul în care a trăit, s-a orientat aproape de la sine în sensul progresului. Fără să vrem, citim astăzi „de-a-ndoaselea” romanul, luând naştere o mişcare de reintegrare a dramei lui des Esseintes, personaj principal şi unic. Odată cu trecerea timpului, impasul intelectual al eroului lui Huysmans, care, în viziunea autorului, este punctul de răscruce al unei societăţi şi, în ultimă instanţă, impasul insondabil al omului în general, nu ne antrenează neapărat în direcţia idealului istoric regresiv al scriitorului, ci ne ataşează mai mult progresivei mişcări de demistificare şi de regenerare a spiritului uman, după cum se afirmă într-o prefaţă a

---

4 Adrian Marino, op. cit., p. 509

5 îngrijită de Lucien Descaves, discipol al fraţilor Concourt;

6 À rebours, Paris, 1884, Ed. Stock; Là-bas, Paris, 1891, Ed. Stock, La Cathédrale, Paris, 1898, Ed. Stock;

romanului, tradus în româneşte.[7] O asemenea reechilibrare se produce inevitabil în posteritatea unei opere care structurează estetic un fenomen viu al contemporaneităţii sale, ca în cazul lui Huysmans. Sentimentul istoric cu care citim astăzi cartea *în răspăr* îl situează pe des Esseintes în perspectiva unui efort permanent al omenirii de recreere şi de remodelare a tipului uman. Experienţa singulară a acestui duce, ultim supravieţuitor al familiei Floressas, deşi vine să ilustreze pesimismul desăvârşit al autorului, îşi ia totuşi locul, prin forţa ideală a artei, într-o ordine progresivă, adică în aspiraţia de evoluţie a omenirii, mereu nemulţumită de propria ei creaţie. Mişcarea autocritică a istoriei ruinează mitul unei trecute vârste de aur a umanităţii, deşi, în acelaşi timp, propria ei insatisfacţie în faţa prezentului îl alimentează necontenit. Astfel, Jean des Esseintes se izolează în interiorul casei sale, protejându-se de realitate prin intermediul unei acumulări de artefacte şi trăind călătorii în imaginaţie. Îşi aminteşte despre fiinţe şi lucruri pe care nu le-a cunoscut personal şi vine un moment când evadează nestăpânit din închisoarea veacului său şi rătăceşte, în deplină libertate, printr-o epocă faţă de care se simte, cu o ultimă iluzie, mai apropiat.77

Conştiinţa istorică din perspectiva căreia întreprindem astăzi lectura romanului *À rebours* trezeşte totodată valenţele lui estetice actuale, active în orice caz atâta timp cât va rămâne vie şi năzuinţa omului de a se inventa şi de a se realiza pe sine însuşi în spiritul necesităţilor structurii sale interioare, în corelaţie cu cerinţele umanităţii. Des Esseintes crede că descifrează exact această aspiraţie, căutând să se realizeze, departe de secolul lui burghez, ca *homo aestheticus*. El se înşală, desigur, dar nu în totalitate. Eşecul său nu poate fi interpretat ca o dovadă determinantă a incorectitudinii integrale a premiselor alese. Rafinamentul estetic din care

7 Joris-Karl Huysmans, în răspăr, traducere de Râul Joii, prefaţă de G. Horodincă, Bucureşti, Editura Minerva, 1974,
p.6

des Esseintes vrea să facă un mod de existenţă se înscrie[8] într-adevăr într-o tendinţă generală, caracteristică neliniştii spiritului uman, mai cu seamă sfârşitului de secol XIX.12 Nereuşita lui este eşecul omenirii în ceasul istoric respectiv, în măsura în care orice realitate estetică este, în acelaşi timp, o imagine databilă. Totuşi, această neputinţă, definitivă şi inevitabilă pentru des Esseintes, nu este istoric încheiată, deoarece drama acestuia rămâne mereu posibilă, sub altă formă, în alte condiţii, dar mereu reiterată: o cursă a destinului, permanent întinsă spiritului

12 Ştim faptul că scriitorii din jurul revistei *La Décadence*, apărută în 1886, şi-i revendică drept înaintaşi pe Baudelaire şi Gautier. Astfel, Huysmans, prin fascinantele sale pagini decadente, va marca noua etapă estetică, în agitata istorie a sfârşitului de secol francez. Anatema pe care aceştia toţi o ridică împotriva clasicismului, a realismului sau naturalismului nu stârneşte acelaşi ecou în paginile tuturor. De pildă, o viziune neoclasică transpare din operele multora dintre ei. Teoreticienii decadentismului, în cazul de faţă Joris-Karl Huysmans, se întâlnesc în concepţii în clipa în care inventariem dominantele conceptuale pe care se edifică operele acestora: hiper-estetism, cultul formei, individualism, narcisism, spirit anti-burghez, negativitate extinsă, gust novator cu forţă de şoc, dar şi blazare, stilizare a trăitului, predilecţie pentru artificial, efeminare, devitalizare, fascinaţie a morbidului, suflu agonic. În Franţa, euforia decadenţilor nu ţine mai mult de un deceniu. La finele anilor 1880, majoritatea autorilor din jurul lui *Le Décadent* părăsesc revista lui Anatole Baju şi, în frunte cu Paul Verlaine, trec în gruparea simboliştilor.

omenesc aflat în căutarea acestui adevărat Proteu, greu de sintetizat în infinitele lui metamorfoze, care este frumosul.

Înfrângerea lamentabilă pe care o suferă des Esseintes ne-o putem astăzi explica prin unilateralitatea

8 Idem, p. 128

efortului său: impunătoarea asceză, care excludea orice alte coordonate, etice, morale, sociale şi chiar naturale ale fiinţei umane, în folosul hipertrofierii simţului estetic. Îl numim astfel pe *des Esseintes homo aestheticusreligiosus*. Această unică facultate creşte în chip monstruos şi în dauna tuturor celorlalte, astfel încât, în loc să acţioneze ca un factor de armonie, devine un element fundamental distructiv, care sufocă esenţa din ce în ce mai anemiată din punct de vedere fizic şi moral. De aceea, în loc să realizeze un model de umanitate salvată din trivialitatea unui mediu social detestabil, eroul lui Huysmans cade în categoria unui caz clinic, ilustrând un tip de maladie pe care în secolul al XIX-lea au resimţit-o, au descris-o sau au glorificat-o, atât naturaliştii, cât şi decadenţii simbolişti, ca pe o adevărată boală a veacului: *nevroza şi degenerarea*,[9] Experienţa căreia i se supune în mod voluntar des Esseintes, retrăgându-se în afara societăţii în primul turn de fildeş[10] realizat la propriu, nu numai la figurat, pentru a se dedica exclusiv cultivării emoţiilor estetice, rezumă într-o formă pregnantă un proces care se petrece în acelaşi timp în sfera socială.[11] Apogeul acestor experienţe desessentiene îl constituie, incontestabil, incredibila broască ţestoasă pe care şi-o cumpără şi căreia, dintr-un capriciu, îi aureşte carapacea şi pune să i se imprime un desen japonez sofisticat, realizat din variate pietre preţioase. Impulsul spre o astfel de activitate costisitoare şi, oricum, nefirească este „rezultatul unei fantezii care-i venise lui des Esseintes câtva timp înainte de plecarea sa din Paris. Uitându-se într-o zi la un covor oriental […] îşi spuse: ar fi bine să se pună pe covor ceva care să se mişte şi al cărei ton închis să dea mai multă strălucire nuanţelor sale”. 76 Plimbările lui des Esseintes pe străzile Parisului cu o broască ţestoasă în lesă sunt, în acest context, memorabile.

---

9 Max Nordau, Dé génération, Lausanne, Editura: Age d'Homme, 2010, p. 17, (t.n.)

10n esfârşitul potop al prostiei umane. Joris-Karl Huysmans, op. cit, p. 9

11 Adriana Babeţi, Dandysmul. O istorie, Iaşi, Editura Polir om, p. 305

Cauzele vagi, impalpabile, neidentificabile în nicio dramă personală, ale nevrozei sale acuză de altminteri şi ele, destul de clar, origini difuze, de natură socială, comunicabile unei întregi categorii. Analizând în detaliu, observăm că nevroza lui des Esseintes este maladia lui Maurice Rollinat, a lui Flaubert, nebunia poeţilor blestemaţi, dar şi a personajelor lui Emile Zola. Este, într-adevăr, o boală a secolului şi, în special, o formă a solitudinii scriitorului, indiferent că aparţine filonului realist, ca romancierii naturalişti, şi urmează calea artei larg accesibile, sau că se revendică din spiritul ermeticului Mallarmé, care practică o artă dificilă, pentru un cerc foarte restrâns de receptori. Toţi au sentimentul că fac artă pentru artă, şi nu artă pentru public. Fisura propagată în conştiinţa scriitorului constrâns la o dureroasă despărţire de viaţa societăţii, fisură ce poate fi constatată încă de la Rousseau, n-a făcut decât să se accentueze în cursul secolului al XIX-lea. Consolidându-se, modul de viaţă burghez impusese artei să urmeze legea unei valori de schimb, adică să devină o marfă sau să piardă orice însemnătate socială. Această demitizare, care aminteşte, prin contrast, de timpul când arta se apropia de zona sacră a religiei, nu putea primi ca replică decât o negare exasperată a mercantilismului: proclamarea artei drept un act gratuit, ceea ce afirma implicit voinţa artiştilor de a merge *à rebours*.

Marele răsunet pe care l-a avut în epocă romanul[12] lui Huysmans se explică prin legăturile organice dintre drama lui des Esseintes şi scena vieţii contemporane, pe care slujitorii frumosului apăreau, desigur, în dubla lor postură, cea de inadaptabili neintegraţi vieţii sociale şi, respectiv, cea de asceţi ai artei.[13] Dar, prin aderenţa

12 în iunie 1884, anul apariţiei romanului À rebours, se publică în Le Chat Noir articolul lui Léon Bloy Les représailles du Sfinx (Represaliile Sfinxului) închinat romanului À rebours şi care marchează începutul prieteniei lui Huysmans cu violentul pamfletar catolic. Bloy observă că

13H uysmans s-a despărţit dezgustat de trivialitatea vieţii contemporane, eroul său se află în căutarea unei soluţii pe care i-ar

deplină la contradicţiile sale, des Esseintes nu făcea totuşi decât să dea culoare istorică spiritului faustic, creator în esenţă: des Esseintes ilustrează acest spirit mai ales în direcţia disocierii valorilor estetice de cele morale, în favoarea unei lumi a artei.

Prin raportare la Thomas Mann, se deschide perspectiva ulterioară a unei structuri literare ce comunică, în acelaşi timp, cu Goethe, cu E.T.A. Hoffmann şi cu Edgar Poe, toţi trei traduşi în cursul secolului al XIX-lea în Franţa şi atinşi de fiorul satanic al viziunii artistice a lui Baudelaire, atitudine manifestată şi în firava făptură a lui des Esseintes. Încercând să realizeze omul *în răspăr*, eroul lui Huysmans îşi afirmă umanitatea prin dezumanizare, voinţa de armonie prin dezechilibru, dorinţa de estetizare prin dizgraţios. Nu era greu ca scriitorul să-şi închipuie, după aceea, că rezultatul obţinut se situa la antipozii intenţiilor sale, deoarece el însuşi năzuise, asemenea îngerului căzut, să ia locul creatorului divin, construind o altă lume. Râvnind să ajungă Dumnezeu, căzuse în cursa diavolului. Gille de Rais, personajul din *Lăbas*, nu e decât un simbol pentru Evul Mediu al lui des Esseintes. La des Esseintes, realitatea este o simplă curiozitate. La Gille de Rais, este o pasiune, iar des Esseintes nu este capabil să-şi satisfacă dorinţele: călătoria lui la Londra se opreşte la cafenea. Gille de Rais vrea să-şi refacă averea: crede în alchimie şi, dacă n-ar fi existat, ar fi inventat-o. Des Esseintes poate demoraliza pe alţii, aşa cum Gille de Rais se demoralizează pe sine. Des Esseintes nu crede în nimic, însă Gille crede în demoni.

---

putea-o oferi, la un moment dat, credinţa în Dumnezeu. în aceeaşi lună apare articolul lui Guy de Maupassant intitulat Par-delà (Dincolo) dedicate, de asemenea, romanului Ä rebours, unde face elegiul lui des Esseintes ca personaj a cărui nevroză oglindeşte plictisul şi dezgustul faţă de lipsa de noutate şi de interes a vieţii. Maupassant afirma: Dar de ce acest nevrozat, dacă ar exista, mi-ar apărea drept singurul om inteligent, înţelept, ingenios, cu adevărat idealist şi poet al universului? Mişcarea i se părea de altfel inutilă şi imaginaţia părea să poată înlocui cu succes realitatea vulgară a faptelor. Joris- Karl Huysmans, op. cit. p. 19

După ce îşi denumeşte cu precizie mania lui de a căuta o anume realitate, *naturalismul mistic*, Huysmans simte că formula aceasta trebuie legitimată cu existenţa unei realităţi. El o găseşte în Carhaix, clopotarul bisericii Saint-Sulpice. Carhaix este ultimul clopotar catolic. Dezgustul lui de veac îl urcă în turle, îl pune să mângâie pielea clopotelor, să le ştie, să le sune ori să le cultive bucuria şi doliul. Carhaix, natural mistic, trăieşte lângă clopotele lui, ca într-o gospodărie restrânsă, printre găinile din curte.[14]

Viaţa lui Carhaix reprezintă o ispită simplă pentru Huysmans, faţă de cea a lui Gille de Rais, care este prea complexă. Între acestea două, Huysmans a imaginat un satanism contemporan. Neputând să descopere o satisfacţie în naturalism, scriitorul a făcut din acesta un scop şi, ca urmare, va scrie *En route*, *La Cathédrale* şi *l'oblat*.

Evoluţia ulterioară a lui Huysmans, devenit scriitor catolic aproape tezist, poate fi pusă în legătură cu această încercare a lui des Esseintes. În măsura în care este o transpunere literară a situaţiei autorului însuşi, eşecul lui des Esseintes reprezintă şi pentru Huysmans un impas. Refuzând cu energie lumea în care trăia şi nereuşind să se menţină în sfera emoţiilor pur estetice, lui des Esseintes nu-i rămânea nicio speranţă, iar scriitorului, de asemenea. Critici catolici ca Barbey d'Aurevilly şi Léon Bloy, semnalând dificultatea situaţiei generate de o atitudine şi de un gen care se epuiza prin acest roman unic, au prefigurat faptul că Huysmans, persistând în căutarea unei alte lumi, va ajunge în mod inevitabil să descopere tocmai spaţiul de dincolo, singurul univers desăvârşit.[15]

---

14 B. Fundoianu, Imagini şi cărţi din Franţa, Bucureşti, Editura Institutul Cultural Român, 2006, p. 17

1514 Visa deja la o Tebaidă rafinată, la un deşert primitor, la o arcă neclintită şi călduţă în care să se refugieze, departe de criticul acerb al romanului naturalist, remarcând dezabuzarea lui Huysmans, care nu mai găseşte niciun punct de sprijin în jurul lui, încheie astfel: După „Florile răidui " - i-am spus lui Baudelaire — logic, nu vă mai rămâne decât ţeava unui pistol sau

Perspectiva lor s-a confirmat, fiindcă, după ce scriitorul, atras de liturghiile negre şi de practicile oculte, s-a văzut cu groază prins captiv al satanismului sordid, descris în romanul *Là-bas*, s-a decis să nu mai viseze la invenţii imposibile şi s-a consolat cu iluzia lumii viitoare, de dincolo de mormânt. Tentaţia unei refaceri a realităţii concrete îi va fi părut atunci o ispită a diavolului, căreia se impunea să-i reziste.

Dezgustat de dimensiunea profană a existenţei contingente, Huysmans a început să creadă cu putere în desăvârşirea celei transcendente şi, cu cât reflecta mai profund la fericirea viitoare, cu atât îl oripila mai mult ceea ce vedea în societatea din jurul său. Ceea ce se impune receptorului este un sentiment puternic, în care se îmbină ura şi dezamăgirea depline faţă de existenţă, de procreaţie, de forţa vitală care susţine mersul lumii.

Suprapersonajul cărţii lui Huysmans, *La Cathédrale*, este, după cum o indică şi titlul, o catedrală, cea din Chartres. Personajul principal, proiecţie ficţională a autorului însuşi, pleacă din Paris pentru a-şi găsi liniştea, în urma reculegerii lângă biserica de pe câmpia întinsă a

Beauce-ului. Eliberat din sfera prea strâmtă a naturalismului zolist, Huysmans simte ca un imperativ lăuntric nevoia de a se apropia de această minune arhitecturală, cu intenţii şi cu aprecieri de estet, adesea deschizând sertarele cu tomuri ale istoricului de artă. Astfel, catedrala din Chartres, închinată Fecioarei Maria, este nu numai eroina, dar şi iubirea cea mare a lui.

Goticul poate fi identificat cu esenţa pură a catolicismului, cu toată veneraţia şi extazul religiei. Dacă romanicul corespunde Vechiului Testament, goticul răsfrânge în imaginea lui Noul Testament. Ambele stiluri, de multe ori amestecate, sunt feţe ale aceleiaşi Biblii.

Revenind constant în reveriile sale la catedrala din Chartres, prozatorul o descrie cu pasiunea arheologului,

---

picioarele crucii. Baudelaire a ales picioarele crucii. Dar autorul romanului A rebours le va alege oare? Joris-Karl Huysmans, op. cit. p. 19

istoricului şi arhitectului, nelăsând la o parte niciun colţ, nicio piatră, ceea ce evidenţiază faptul că este încă tributar metodei analitice naturaliste, chiar dacă o transpune pe alte planuri de observaţie. Capodoperele arhitecturii şi ale sculpturii mistice se găsesc la Chartres, în concepţia lui Huysmans. Scriitorul nu se limitează la descrierea amănunţită şi plină de extaz, scopul lui fiind acela de a arăta că, de fapt, o catedrală este un alt mod de a scrie, pe table de piatră şi marmură, mesajul hristic. El caută simbolurile în infinitul arhitectural, fiindcă, în viziunea lui, acestea provin dintr-o sursă divină.

Huysmans ajunge să explice ordinea arhitecturală, dar se descoperă, în acelaşi timp, amator de magie neagră, spiritism şi practici esoterice. Turnurile catedralei sunt considerate reprezentări metaforice ale rugăciunilor credincioşilor înălţate spre cer, vitraliile sunt imagini simbolice ale sufletului omului pătruns de învăţătura lui Hristos, iar domul întreg constituie, în sens figurat, trupul răstignit a lui Iisus. Această perspectivă profundă ilustrează o adevărată înclinaţie hermeneutică, prin interpretarea semnificaţiilor pietrelor preţioase, ale florilor, ale animalelor şi chiar ale miresmelor, însoţite de legendele lor simbolice, umane şi biblice.

În analiza *încoronării Mariei*, tablou de Fra Angelico aflat la Louvre, el descrie personajele şi culorile acestei capodopere, ajungând la concluzia că jocul şi raportul dintre diferitele tonuri de alb, roşu, alb şi roz, pe lângă perfecţiunea lor estetică, închid în ele un mesaj sacru.

Durtal este personajul prin care Huysmans caută simboluri şi frumuseţi artistice, iar scopul metafizic este cel de a găsi substratul mistic al vieţii şi drumul către Dumnezeu. Aşa i se arată Fra Angelico, nu ca oricare artist, ci, în primul rând, ca un monah. Dacă pe Van Dyck şi Rubens îi respinge, îl atrage însă protestantul Rembrandt, cu *Pelerinii din Emaus*, iar dintre cei ai veacului său, îl admiră pe Gustave Moreau, despre care Joyce susţine că a pictat ideea însăşi. Pentru el nu este o simplă metaforă faptul că Fra Angelico a pictat paradisul

însuşi sau Roger van der Weiden, file noi de Biblie.

Chartres, catedrala divină, îl învaţă pe autor să preţuiască arta Evului Mediu, pe care o considera o expresie unică şi înălţătoare a credinţei în Dumnezeu. Huysmans dovedeşte că are erudiţia unui istoric de artă, ceea ce explică de ce cartea lui este însoţită la sfârşit de un lexicon conţinând termenii de specialitate.

Viaţa sfintei Lydwina, povestită de el, reprezintă un şir de orori descrise cu plăcerea de a scormoni alcătuirea dezgustătoare care poate deveni trupul omenesc ulcerat de cele mai incredibile boli. Sfânta însăşi, ca de altfel majoritatea sfinţilor şi monahilor înfăţişaţi de Huysmans, nu face altceva decât să-şi martirizeze, cu o plăcere morbidă, trupul şi aşa destul de chinuit, pentru a accentua şi mai mult dispreţul faţă de viaţa reală şi credinţa în fericirea care o aşteaptă, după ce se va elibera de existenţa ei organică. Huysmans, în noua lui ipostază, duce credinţa nu rareori până la credulitate, astfel că în cărţile sale găsim reproduse cu toată seriozitatea cele mai extravagante relatări: Sfânta Francisca ar fi fost însoţită, în afara îngerului ei păzitor, de un spirit care aparţinea ierarhiei superioare a arhanghelilor şi care avea obiceiul de a o pălmui în public pentru cea mai mică greşeală; sfânta Lydwina vedea în mod curent paradisul, de unde aducea plante inexistente pe pământ şi divin parfumate; carmelitele n-au putut scăpa de pureci până ce sfânta Tereza n-a solicitat, prin rugăciunile ei, intervenţia divină. *Minunile de la Lourdes*, pe care Zola le explică prin fenomene de isterie, sunt pentru Huysmans un reper. Şi, cu toate acestea, în noua sa postură, scriitorul a avut destul de suferit chiar de pe urma partizanilor catolicismului. Nu ne referim numai la unul dintre iniţiatorii săi în catolicism, pamfletarul Léon Bloy, care, după ruperea prieteniei cu Huysmans, l-a atacat în modul cel mai violent. Fie că suspectează zelul lui neofit[16], fie că

16 în anul 1901 „Societatea pentru difuzarea cărţilor” - (Société Gilles Corozet), publică Sainte Lydwine de Schiedam, însă înainte de apariţia cărţii are loc ceremonia prin care Huysmans este primit oblat în ordinul

ridiculizează credulitatea lui excesivă, fie că acuză violenţele lui de iubitor dificil al Bisericii sau extazul său prea estetic pentru a părea deplin ortodox, episcopi, stareţi şi simpli călugări îl hărţuiesc mereu pe Huysmans, cu ocazia fiecărei cărţi pe care o scrie. Însă nimic nu l-a mai putut abate din drumul lui spre fericirea veşnică, iar scriitorul a murit convins că Dumnezeu i-a oferit lui însuşi o minune, dăruindu-i într-o zi de Paşte, după ce câtva timp fusese atins de orbire, lumina ochilor.[17]

Baudelaire, revoltatul de la 1848, sfârşise cel puţin, ca bun catolic, iar Verlaine spera că mila divină va fi mai mare decât păcatele lui, Bloy s-a convertit sub influenţa lui Barbey d'Aurevilly, care i-a sfătuit să-l citească pe Joseph de Maistre, sora lui Rimbaud afirmă că poetul *Iluminaţiilor* a murit în religia părinţilor săi, Coppée s-a convertit şi el pe urmele lui Huysmans. Autorul romanului *À rebours* se află, deci, într-o ilustră companie când se converteşte la catolicism, deşi în multe din aceste cazuri creştinismul e numai o *transcendenţă goală*[18], cum o numeşte Hugo Friedrich.

În secolul pozitivist şi scientist care este secolul al XIX-lea, o luptă înverşunată s-a dat între partizanii catolicismului şi totodată ai vechiului regim, (căci un bun catolic era, de obicei, şi un monarhist înflăcărat, iar adepţii materialismului, atei neînduplecaţi ca Zola), şi liber-cugetătorii, partizanii evoluţionismului în ştiinţele naturii şi ai republicii în viaţa politică. Această opoziţie, care de atâtea ori a izbucnit violent, iar alteori s-a transformat într-o complicitate ascunsă sau făţişă, recunoscută sau ignorată, a constituit, totuşi, axa în jurul căreia s-a organizat viaţa intelectuală a epocii în Franţa. Huysmans este unul dintre scriitorii care, prin destinul lui literar,

---

benedictinilor, adică om al bisericii, dar fără a îmbrăca haina monahală.

17 c u gâtul strâns în bandaje. Trăia şi era mort. Mai rău decât mort. Joris-Karl Huysmans, op. cit. p. 66

18 Hugo Friedrich, Structura liricii moderne: de la mijlocul secolului al XIX-lea pînă la mijlocul secolului al XX-lea, Colecţia Studii, Bucureşti, Editura Univers, 1998, p. 17

ilustrează această complicată dialectică. Trecerea lui spectaculoasă de la naturalism la tezismul catolic ar fi putut fi, în acelaşi timp, o răsunătoare renegare artistică. Dar, oricât ar părea de curios, această schimbare nu s-a petrecut aşa cum afirmau radicalii ambelor partide.

Contemporanii lui Huysmans nu au încetat niciodată să se mire că scriitorul catolic nu s-a delimitat de opera naturalistă şi clericii care erau apropiaţi şi de domeniul literaturii nu au încetat să-i sugereze necesitatea unei pocăiri în acest sens. Pentru catolicul Huysmans însă, romanele sale naturaliste reprezentau o etapă a cărei urmă nu trebuia să dispară. Cu alte cuvinte, el a asimilat scrierile sale naturaliste unei perioade de rătăcire în căutarea unei lumini salvatoare. Naturalismul, care presupune negarea oricărei transcendenţe şi uneori a oricărei depăşiri a organicului, are într-adevăr o pronunţată tendinţă pesimistă.[19] Nu întâmplător Huysmans însuşi a fost, în faza naturalistă, puternic influenţat de Schopenhauer, deşi îl cunoştea numai fragmentar din traducerea intitulată *Pensées et fragments*, aparţinând lui J. Bourdeau[20]; fără îndoială că mizantropia şi misoginismul său temperamental au găsit în doctrinarul pesimismului un fundament filosofic. Se pare că Huysmans avea dreptate, afirmând că *naturalismul e într-un sens, o rătăcire prin beznă*.[21] Dacă lumina salvatoare nu este neapărat aceea care pentru Huysmans a fost calea credinţei, naturalismul purist are, totuşi, nevoie de o speranţă, iar naturalismul lui Huysmans, mai mult decât acela al lui Zola. Deşi se zbat în

---

19 în introducere la Joris-Karl Huysmans, în răspăr, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, traducere de Râul Joii, prefaţă de G. Horodincă, p.12

20 Arthur, Schopenhauer, Pensées, maximes et fragments, traducere de J. Bourdeau, Paris, Editura Germer-Baillière et Cie, 1880

21 în conversaţia purtată cu Durtal, des Hermies afirma: [...] naturalismul nu-i doar stângaci şi mărginit, ci şi corupt: a elogiat americanismid moravurilor, a cântat osanale forţei brutale şi casei de bani. S-a inclinât până la pământ în faţa stilului greţos al gloatei şi astfel a repudiat stilul. A respins orice gândire înaltă, orice elan spre supranatural şi transcendent. J.-K. Huysmans, Liturghia neagră, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994, traducere de Emanoil Marcu, p. 6

beznă, eroii din prima etapă a vieţii a lui Huysmans îşi păstrează autenticitatea şi au, în orice caz, incomparabil mai multă vigoare omenească decât iluminatul Durtal de mai târziu, mereu cufundat în rugăciuni sau în speculaţii rafinate cu privire la „viziunile” unei bucătărese.

Fondul scrierilor lui Huysmans din prima etapă de creaţie se alcătuieşte dintr-un imanenţism fiziologic programatic, atât de criticat de adversarii săi, din detalii crude, neînfrumuseţate, ale vieţii cotidiene, apăsătoare prin cadenţa ei uniformă şi prin spectacolul fad pe care îl oferă.[22]

22 La 13 mai 1907 Paul Valéry notează: Huymans a murit ieri. Nu l-am mai văzut din decembrie sau ianuarie; şi când l-am văzut, în ziua aceea – era totuşi ianuarie, Descaves şi Coppée erau de faţă – am fost îngrozit, zdruncinat. Îmi părea un martirizat, cu dinţii pe jumătate lipsă, cu vocea devenită îngrozitoare, cu capul căzut, ca pe jumătate retezat.

Personajele lui sunt, în consecinţă, eroi ai banalităţii şi ai mediocrităţii triviale, problemele pe care le au de rezolvat sunt, în cea mai mare parte, probleme ale vieţii fiziologice sau materiale: dragostea fizică, dificultăţile şi dezamăgirile realizării ei, consecinţele împovărătoare ale procreaţiei, greutatea procurării unui prânz, imposibilitatea înjghebării unei locuinţe comode, asigurarea curăţeniei menajere, etc. Recenzând romanul *A*

---

22 îşi procură astfel fără să se mişte din loc, senzaţiile rapide, aproape instantanee, ale unei călătorii de cursă lungă; şi acea plăcere adeplasării care nu există, de fapt decât în amintire şi aproape niciodată în present în momentul în care se efectuează el o gustă din plin, în cabina aceasta a cărei dezordine studiată, ţinută tranzitorie în instalare temporară, corespundeau destul de bine cu călătoriile lui efemere, cu timpul limitat al meselor, şi contrasta în mod absolute cu cabinetul de lucru, o cameră definitivă, aranjată, ordonată utilată pentru menţinerea fermă a unei existenţe sedentare. Joris-Karl Huysmans, In răspăr, Ed. cit. op. cit. p. 19

vau-l eau[23], Guy de Maupassant îl rezumă astfel: „Este povestea unui Folantin, celibatar tomnatec şi modest funcţionar de birou, se află într-o permanentă şi înfrigurată căutare a unei soluţii de viaţă care, departe de a implica pretenţii exorbitante, nu formulează decât elementare exigenţe materiale. Şi totul fără succes. Avatarurile culinare groteşti şi fără sfârşit – căci toate încercările de a afla un prânz care să fie şi pe gustul şi pe măsura pungii lui, eşuează – amorurile venale, duminicile interminabile, spectacolele teatrale care prezintă o viaţă neadevărată, plină de strălucire şi de evenimente excepţionale, fac din existenţa domnului Folantin un interminabil şir de mizerii banale, ducându-l la concluzia că oamenii fără parale nu trebuie să se aştepte niciodată la nimic bun, căci pentru ei *seul, le pire arrive*”.[24]

Nu li se întâmplă, adică, decât ceea ce este mai rău. Dificultăţile sugerează, desigur, acestor neconsolaţi demnitari ai mizeriei ascunse ideea întemeierii unui cămin: *Fripturile înşelătoare şi iluzoriile pulpe de berbec înăbuşite în cuptoarele restaurantelor dezvoltă germenii concubinajului în sufletul rănit al flăcăilor tomnateci*.[25] Dar concubinajul, ca şi căsătoria de altfel, se dovedesc a fi o soluţie dezastruoasă. Romanele *Les soeurs Vatard*,[26] *En ménage*[27] *En radé33* analizează eşecul vieţii în doi, uscăciunea intimităţii conjugale, trivialitatea soţiilor transformate în bucătărese, iminenţa adulterului, fatalitatea favorizării economice a unui soţ în dauna celuilalt etc. Această imagine nemiloasă a vieţii materiale şi fiziologice are însă la Huysmans un implicit sens critic,

---

23 J.-K. Huysmans, À vau-léau (în derivă), Paris, Editura Rémy de Gourmont, Colecţia Edition du Bibliophile, 1882

24 Joris-Karl Huysmans, în răspăr, ed. cit. p. 12

25 Ibidem

26 Tradus în română - Surorile Vatard -1879

27c omun, amândoi sunt sugrumaţi de emoţie şi se împacă. Eterna suferinţă şi eterna prostie a vieţii încep iar de la început. Nu cunosc subiect mai profund uman în simplitatea lui. Joris-Karl Huysmans, In răspăr, ed. cit. p. 38

structura organizării sociale intrând aici clar în incompatibilitate cu cele mai elementare exigenţe naturale ale păturilor nevoiaşe. În spiritul acestui naturalism, care pe urmele lui Flaubert[28] a adus în prim plan eroii burleşti ai banalităţii, trebuie descifrată preistoria întreprinderilor de mai târziu ale lui Joyce, înălţând arhitectura unei epopei din substanţa fadă a mediocrităţii zilnice şi sanctificând în persoana lui Leopold Bloom pe eroul derizoriu al mitologiei moderne.

Ne apare azi premonitorie o frază folosită de Guy de Maupassant la apariţia romanului *A vau-l eau*, de Huysmans: „Acest Ulise al restaurantelor murdare, a cărui odisee se mărgineşte la călătorii între mâncărurile în care sfârâie uleiurile râncede în jurul bucăţilor de carne necomestibilă, este sfâşietor, ucigător, deznădăjduitor, pentru că ne apare de o îngrozitoare autenticitate.”[29]

Inspirat de propria lui condiţie socială, Huysmans a ştiut să găsească pe eroul timpurilor moderne în slujbaşul oprimat, în micul funcţionar a cărui mare tragedie este alcătuită nu ca la Sofocle, de măreţe încleştări cu un destin neînduplecat, ci din necazuri mărunte şi din mizerii banale, tot atât de implacabile însă, pe cât era pentru antici temutul *fatum*. Desigur, în literatura însă, analiza acestui ambiguu personaj, în acelaşi timp victimă şi acolit al despotismului, făcuse anterior obiectul unor cunoscute capodopere. În Apus însă, drumul spre Kafka, Italo Svevo, Joyce, rapsozi ai tragicului burlesc, al modernităţii cu noul ei Odiseu, Leopold Bloom, trece prin acest naturalism de două ori precursor: o dată prin monumentul ridicat mediocrităţii şi insipidului, a doua oară prin sensul ironic acordat eroului şi eroismului epocii contemporane.

La Huysmans în perioada lui naturalistă, mai mult decât la Zola, care are forţa de a aduce în scenă masele şi de a anima vaste panorame sociale, până la incandescenţa unor simboluri premonitorii, putem, de asemenea,

---

28 En rade, (“La adăpost”), Paris, Editura Stock, 1887

29 Joris-Karl Huysmans, In răspăr, ed. cit. p. 14

recunoaşte un precursor pe nedrept ignorat al literaturii existenţialiste. Roquentin din *Greaţa* a lui Sartre şi Meursault din *Străinul* lui Camus au, în celibatarul *des Esseintes*, un demn înaintaş. Dezamăgirea reiterată a existenţei fiziologice, sexualitatea ca eşec, plictiseala, greaţa în faţa nevoilor corporale şi lipsa de sens a existenţei coborâte la nivelul imanenţei trupeşti, individualismul maniac – toate aceste obsesii ale existenţialismului îşi au originea în naturalism.

Caracterul naturalismului său, aplicat analizei individualismului acerb, explică de ce Huysmans s-a îndreptat, până la urmă spre o soluţie religioasă şi solitară: fiindcă iubirea faţă de Dumnezeu nu devine la Huysmans şi iubire faţă de semeni. Dumnezeu reprezintă, pentru Huysmans, spre sfârşitul vieţii, un alt episod al estetismului. În timp ce Zola a evoluat spre un evanghelism laic, de vizionar social şi chiar socializant, existenţa mediocră şi lipsită de orizont a personajelor lui Huysmans a devenit, fără prea mare greutate, simbolul tristei existenţe a omului. Metoda naturalistă, departe de a intra într-o contradicţie ireductibilă cu noua orientare a lui Huysmans, oferea, dimpotrivă, catolicului militant posibilitatea de a înălţa şi mai mult meritele împărăţiei lui Dumnezeu, prezentate într-un contrast izbitor cu mizeria existenţei omeneşti. Scriitorul care îşi făcea o datorie să descrie în tonurile cele mai sumbre viaţa infestată de păcatul originar al omului pe pământ, găsea astfel minuţioaselor descrieri naturaliste nu numai un loc potrivit în scrierile sale de după convertire, ci chiar o justificare. Şi într-adevăr romanele acestea conţin episoade de un naturalism atât de crud, încât nu este de mirare că ele nu au fost bine primite nici de catolici. Barbey d'Aurevilly, în general favorabil secretelor pe care le descifrase în romanul *À rebours*, a fost neplăcut impresionat de sila lui des Esseintes faţă de întreaga societate contemporană. Barbey detesta şi el formele burgheze ale vieţii sociale, îşi exprima nostalgia după ierarhia feudală şi după onoarea cavalerească a vechiului regim, dar la des Esseintes i se

părea că desluşeşte nu numai dispreţ faţă de burghez, ci şi faţă de om în general. Nu putem subestima opera divină fără a risca o pedeapsă. De aceea, în articolul dedicat romanului[30] *À rebours*, Barbey obiectează împotriva mizantropiei lui Huysmans. Cu atât mai mult, după convertirea scriitorului la catolicism, asemenea atitudini nu erau apreciate de spiritele conformiste. Păstrând procedeele naturalismului, Huysmans nu se eliberase integral – aşa cum afirma într-o scrisoare – nici de spiritul curentului.

Romanele catolice ale lui Huysmans prezintă nu doar un interes documentar în destinul unui scriitor plin de contradicţii, dar şi de reconcilieri aparent paradoxale. Nimic nu indispune mai mult în privinţa naturii şi a ceea ce este mai bine să numim *naturalia*, decât cruzimea naturalismului. Era normal ca în opoziţie, dar şi în oarecare complicitate cu estetica urâtului, să se dezvolte la Huysmans gustul pentru mister, pentru ceea ce este straniu, anti-natural şi în cele din urmă chiar supranatural, pentru ceea ce nu este deplin traductibil într-o reacţie organică.[31] La Baudelaire, alături de cruzimea naturii, întâlnim paradisurile artificiale[32].

32 Despre romanul En ménage, 1881, tradus în română „Căsătorit”, în luna aprilie, acelaşi an, E. Zola publică un articol în Le Figaro: Nu e decât o filă de viaţă, cea mai banală şi sfâşietoare. Întorcându-se acasă într-o noapte, un soţ îşi surprinde soţia în flagrant delict de adulter. Nu ucide nici pe domn, nici pe doamnă, pleacă, îşi reia existenţa de burlac, îşi reia vechile amante. Apoi într-o seară o femeie se înfăţişează la el pentru a-i vorbi de probleme de interes

30 Idem, p. 17

31 Ibidem

32 Des Esseintes afirmă acelaşi lucru: [...] artificiul este marca distinctivă a geniului omenesc.

dorinţa de evadare din *spleen*-ul cotidian, chemarea şi deziluzia călătoriilor, voinţa de a fugi *anywhere out of the world*,[33] undeva în afara lumii. Florile lui maladive emană, în afara efluviilor pestilenţiale ale hoitului, conştiinţa şi savoarea păcatului, sacrilegiul moral şi religios, deci un naturalism filtrat şi negat de corespondenţe, bântuit de fantome creştine. Putem spune că Huysmans avea la îndemână un reper profund original, în măsură să dea naturalismului său altă întorsătură. Citindu-l pe Baudelaire, ceea ce s-a petrecut relativ târziu, după ce împlinise treizeci de ani şi publicase două romane, Huysmans a avut într-adevăr o revelaţie.

În 1879, scriind prefaţa la volumul *Les rimes de joie*[34] al prietenului său T. Hannon, făcea elogiul lui Baudelaire în termeni care prefigurează, în poetul *Florilor răului*, pe părintele literar al lui des Esseintes. Căci, în afara admiraţiei declarate şi pe larg expuse de către eroul romanului *À rebours* pentru Baudelaire, gusturile sale dezvăluie subtilele infiltraţii ale viziunii poetului asupra lumii: des Esseintes iubeşte luxul, parfumurile, pietrele preţioase, tot ceea ce este artă, are oroare de tot ceea ce este natural, caută, într-un cuvânt, să-şi organizeze existenţa ca şi cum ar traduce în practică îndemnurile lirice din *Florile răului*.

Sub impulsul lecturii lui Baudelaire, Huysmans a dezvoltat termenii unei opoziţii faţă de naturalism, al cărui imanentism fiziologic nu îl mai mulţumea. *À rebours* este nu numai punctul culminant al operei lui Huysmans, ci şi un moment estetic semnificativ, care atinge unul dintre resorturile cele mai intime ale atmosferei secolului. Rememorându-şi anii tinereţii într-o conferinţă din 1927, Paul Valéry sintetizează cel mai bine fenomenul despre care se poate vorbi în privinţa ecoului cărţii, nu doar în anii imediat următori, ci până foarte târziu în secolul XX:

33 După poemul în proză al lui Baudelaire N'importe où hors du monde (t. n)

34 M. Théodore Hannon, Les rimes de joie, Bruxelles, Editura Gay et Doucé, 1881

„*À rebours* a fost o revelaţie pentru tinerii din vremea mea. Cunoaşteţi bizara ei idee: ultimul vlăstar al unei vechi familii se închide într-o casă pe care şi-a construit-o în împrejurimile Parisului şi aici se dedică cultivării extreme a senzaţiilor sale. Se îmbată de parfumuri pe care le-a ales în mod bizar şi le-a clasat; îşi compune simfonii de lichioruri. Sau adună obiecte curioase, flori rarisime, de care se entuziasmează şi se plictiseşte. Dar, prin această carte, Huysmans a făcut cunoscuţi unui mare număr de tineri de acum patruzeci de ani scriitorii încă secreţi, pictorii ignoraţi, artiştii cel mai puţin cunoscuţi de public.

Din această carte am aflat numele lui Verlaine, al lui Mallarmé, al lui Odilon Redon şi al altor câţiva, atunci aproape necunoscuţi”.[35]

Dorind să înlăture formele materiale şi triviale ale vieţii, care făceau obiectul transpunerilor realiste şi naturaliste, des Esseintes urmărea un ideal estetic aflat în proximitatea neantului, un ideal estetic pe care l-a realizat în forma sa desăvârşită poetul contemporan cu des Esseintes, Stéphane Mallarmé.

Eroul lui Huysmans, retras într-o reşedinţă solitară în care totul fusese organizat cu minuţiozitate, în aşa fel încât să constituie un adevărat paradis estetic, excluzând orice infiltraţie a lumii reale, încearcă să transpună în viaţă ceea ce poezia, încă de la Baudelaire, sugera ca soluţie pentru un *prince des nueés*: [36] recluziunea într-un univers propriu, într-un turn de fildeş, într-un spaţiu al poeziei pure.

Încercarea lui des Esseintes nu putea rămâne fără ecou. Însuşi Mallarmé a răspuns imediat (adică în mai puţin de un an, ceea ce pentru stilul său de muncă lent şi intensiv până la sterilitate, reprezintă un record) printr-una dintre cele mai celebre poezii ale sale, *Prose pour des Esseintes* (1885). Artă poetică pe care Thibaudet o

35 Prefaţă la Joris-Karl Huysmans, în răspăr, ed. cit., p. 43

36 Din versul poemului Albatrosul, de Ch. Baudelaire, Le Poète est semblable au prince des nuées / Poetul e asemeni cu prinţul vastei zări în volumul Florile răului, traducere de Al. Cema-Rădulescu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1991, p. 14

considera drept culme a neinteligibilităţii, *Prose pour des Esseintes* este, în acelaşi timp, un elogiu (cuvântul *proză* este folosit aici în înţelesul bisericesc, de *imn*) şi o reluare în termeni proprii, a idealului urmărit de eroul lui Huysmans. Jocul alternativ al imaginaţiei care, înălţându-se, se îndepărtează de realitate şi totuşi se întoarce, pentru a se materializa într-o carte, îi sugerează poetului ideea că patria frumuseţii este o nobilă utopie şi se situează sub semnul eternităţii. *Prose pour des Esseintes* este consolarea, în plan ideal, pentru eşecul pe care, în ordine terestră, îl suferise rafinatul erou huysmansian.[37] Şi este, desigur, arta poetică a frumuseţii celei mai dificile, prin dezintegrarea materialităţii obiectului, ca şi subiectului poeziei până la limita extremă, prin pulverizarea totală a ideii de public.[38] Este, poate, în acelaşi timp, un răspuns încifrat, dar polemic, dat lui des Esseintes însuşi, care totuşi încercase să materializeze excesiv frumuseţea, utilizând ceea ce trebuia să rămână perpetuu doar o creaţie şi o nostalgie a spiritului.[39] Cu toate acestea, des Esseintes, rămâne personajul literar în care trăieşte o întreagă mitologie estetizantă a epocii. În contrast cu ideea de progres, pe care o scotea în evidenţă dezvoltarea ştiinţelor, a tehnicii, a metodei istorice de cercetare, dar de care viaţa politică profita pentru a o transforma într-un adevărat mit de glorificare a dominaţiei burgheze, poeţii nu încetează să se desolidarizeze, în multiple direcţii, de optimismul acestei burghezii satisfăcute de ea însăşi.

Una dintre cele mai răspândite convingeri în lumea artistică şi literară de la sfârşitul secolului al XIX-lea susţine, în opoziţie cu mitul burghez al progresului, ideea

---

37 Experinţa lui, se ştie, s-a soldat cu un eşec: despărţirea de lume slăbeşte în des Esseintes atât capacitatea de a regăsi emoţia estetică, simţurile sale blazându-se mult mai rapid decât în condiţii normale de viaţă, cât şi în propriul său trup, care ameninţă să treacă în nefiinţă.

38 Poeziile lui Mallarmé apărute, precum se ştie, prima oară într-o ediţie de mare rafinament grafic, aveau un tiraj de 47 exemplare.

39 In prefaţa la Joris-Karl Huysmans, In răspăr, ed. cit., p. 19

că societatea trăieşte o epocă de decadenţă, că arta nu poate fi decât o formă a declinului, a destrămării, a rafinamentului morbid, a devitalizării, a plictisului infinit. Estetizarea, cu alte cuvinte denaturalizarea vieţii, antirousseauismul furibund sau, altfel spus, transformarea artei într-un scop al vieţii, ceea ce, până la urmă înseamnă un scop în sine, era semnul caracteristic al acestei tendinţe, pe care des Esseintes o ilustrează exemplar. Activităţile fiziologice, pe care naturalismul le despuia de orice aură nobilă şi le despărţea de orice reflex spiritual, reclamă sofisticatului des Esseintes o întreagă religie pentru a se realiza. Sufrageria trebuie să-i sugereze o călătorie pe mare, băuturile trebuie să-i ofere o senzaţie muzicală, un dineu trebuie să aibă caracterul unei ceremonii funerare ca să stimuleze, prin maximă distanţare, apetitul. Simţurile adormite de spleen au nevoie de înscenări complicate, în care o femeie ventriloc recită pasaje din Flaubert sau o atletă de circ îi procură senzaţia perversă a propriei sale efeminări etc. Vestimentaţia, ca şi locuinţa lui des Esseintes, este aceea a unui dandy, aşa cum fusese Baudelaire, cum erau atât Barbey d'Aurevilly, cât şi Mallarmé, deşi poetul Irodiadei s-a văzut negat cu violenţă de autorul cărţii Despre *dandysm şi despre Georges Brummeil*.[40] Deşi des Esseintes realiza pentru cărţile lui preferate ediţii într-un unic, dar somptuos exemplar, întocmai ca Mallarmé, care visa pentru operele lui irealizabile condiţii grafice, eroul lui Huysmans inventa cu tot atâta frenezie legături fabuloase din piele sau mătase pentru cărţile din biblioteca sa. Biblioteca lui des Esseintes, sever selecţionată, începe cu Apuleius şi Petronius, prozatori rafinaţi ai decadenţei Imperiului Roman. Autorii şi operele care se bucurau de atenţia acestui original bibliofil trebuiau să poarte însemnele voinţei de evaziune dintr-o lume vulgară şi prost

40 Cartea va semnala apariţia unui rafinament al artificiului, al estetizării existenţei, cu repercusiuni în stilul de viaţă, în maniere. Mulţi scriitori din secolul al XIX-lea, dintre care amintim Ch. Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, O Wilde sunt tipuri de dandy.

întocmită, într-o patrie a spiritului, a senzaţiilor rare, a gusturilor cât mai puţin comune. Scriitorii şi poeţii contemporani, ignoraţi sau dispreţuiţi de marele public, găsesc în des Esseintes un admirator rafinat şi, graţie succesului obţinut de romanul lui Huysmans, un prim contact cu cititorii. Tânărul provincial Paul Valéry face cunoştinţă cu Mallarmé (care până atunci risipise prin reviste nesemnificative sau vărsase în patrimoniul parnasian puţinele versuri şi poeme în proză publicate) prin intermediul citatelor din *À rebours*. Huysmans a ştiut – folosindu-se de biblioteca lui des Esseintes – să arunce o privire, poate unilaterală, dar judicioasă, asupra literaturii timpului său şi, în orice caz, mult mai puţin nedreaptă decât o făceau critici cu renume. Căci nu putem citi astăzi fără regret ceea ce scriau Brunetière, Barbey d'Aurevilly sau Bloy despre Flaubert şi Zola, Sainte-Beuve despre Baudelaire şi Balzac, Lemaître despre Verlaine şi Mallarmé. Este drept că des Esseintes caută să scoată în evidenţă, chiar la scriitorii care pentru Huysmans alcătuiseră modelele primei sale tinereţi, ca Flaubert, Goncourt, Zola, acele opere cu care autorul identifică sau crede că identifică acum ceea ce el numeşte *nostalgia altor lumi.41* Din admirator al *Educaţiei sentimentale*, el devine admiratorul *Ispitei Sfântului Anton* şi entuziastul care elogiase la apariţie romanul*l' Assommoir* (Crâşma), preferă acum *Greşeala abatelui Mouret*, adică acele opere[41] ale lui Flaubert şi Zola în care insatisfacţia în faţa lumii oferă sugestia de a ieşi din cercul prea strâmt al vieţii cotidiene. Dar Huysmans nu cade în greşeala de a nesocoti pe aceşti mari contemporani ai săi, de care drumul său se îndepărtează. Asupra lui Barbey d'Aurevilly, Verlaine, Villiers de 1 Isle-Adam, Mallarmé, Tristan Corbière, el atrage atenţia, concurând într-o măsură acţiunea aproape simultană a lui Verlaine de a închina o carte „poeţilor blestemaţi". Pe Balzac îl nedreptăţeşte nu printr-o judecată estetică defavorabilă, ci prin abandonarea lecturii lui, deoarece des Esseintes preferă, din motive lesne de

41 In prefaţă la Joris-Karl Huysmans, In răspăr, ed. cit., p. 21

înţeles, romanele care dau imaginea unei vieţi cât mai depărtate de odiosul prezent.

Des Esseintes nu este însă numai lectorul care ştie să dis cearnă în literatura contemporană valorile reale, să urmărească filonul ei subversiv, diabolic, care ruinează, mergând *à rebours*, mitul optimismului şi al puritanismului burghez. Eroul lui Huysmans are totodată viziunea concretă a genului literar care convine cel mai bine acelei tendinţe de esenţializare până la ermetism a artei întruchipate în chip desăvârşit de către Mallarmé. Rafinamentul mallarméean reprezintă şi totodată se confundă în ochii lui des Esseintes cu efortul estetic suprem al unei epoci de decadenţă şi de somptuoasă agonie: „Într-adevăr, decadenţa unei literaturi, atinsă în mod iremediabil în fiinţa sa, slăbită din pricina ideilor învechite, epuizată de excesele sintaxei, sensibilă numai la ciudăţeniile care-i pasionează pe bolnavi şi totuşi grăbită să exprime totul când se apropie de sfârşit, înverşunată în dorinţa ei de a recupera bucuriile pe lângă care a trecut nepăsătoare, de a transmite urmaşilor, pe patul morţii, cele mai subtile amintiri ale suferinţelor, toate acestea se încărnaseră, în modul cel mai desăvârşit şi mai rafinat, în opera lui Mallarmé.”[42]

Pe vremea când *Le spleen de Paris* a lui Baudelaire nu apăruse încă în volum, iar Mallarmé publicase prin reviste de mică importanţă numai câteva dintre poemele sale în proză, des Esseintes alcătuise pentru uz propriu o antologie de asemenea poeme. Antologia începea cu o selecţie din *Gaspard de la Nuit*, de Aloysius Bertrand, pe care Baudelaire îl pomeneşte în dedicaţia către Arsène Houssaye a poemelor sale în proză şi pe care Mallarmé, redescoperindu-l, îl citea cu nesaţ; continua cu poeme de Mallarmé, recuperate din reviste dispărute şi cu mici povestiri din Villiers. Alcătuind pentru sine această antologie, des Esseintes îşi manifesta atât preferinţa personală pentru asemenea poeme, cât şi intenţia de a

42 Barbey d’Aurevilly, Dandysmul, Iaşi, Editura Poliront, 1995, p. 202

ilustra el însuşi un gen care i se părea a fi *Vhuile essentielle de Part*, uleiul esenţial al artei. Celebrul capitol al paisprezecelea, care se încheie cu apoteoza lui Mallarmé, expune teoria acestui gen ciudat, în care toate elementele atât de populare ale romanului urmau să fie reprezentate cu parcimonie, doar atât cât este absolut necesar sugestiei.

Mergând pe firul unei tradiţii pe care el însuşi căuta să o derive de la Aloysius Bertrand,[43] Huysmans adâncea urmele ei şi, sprijinindu-se pe exemplul lui Mallarmé, făcea din această tradiţie nu numai preferinţa literară a lui des Esseintes, ci însăşi expresia supremă a artei. Ca urmare, trăgea concluzia că arta se va adresa în viitor unui număr infim de aleşi. El însuşi simţea că, […] „opera de artă, care nu rămâne indiferentă falşilor artişti, care nu-i contestată de proşti, care nu se mulţumeşte să suscite entuziasmul numai al câtorva, devine şi ea, chiar prin aceasta, în ochii celor iniţiaţi, o artă banală, aproape respingătoare”.[44]

Pentru a discerne toate implicaţiile unei rupturi atât de grave între artă şi public, ruptură asumată cu un orgoliu aristocratic şi agresiv, trebuie să avem în vedere situaţia socială a individului specializat în crearea frumosului. Indiferenţa sau dispreţul cu care este întâmpinat efortul literar, procesele de imoralitate care acoperă de ruşine pe un Flaubert sau pe un Baudelaire, acuzaţia mereu subînţeleasă că artistul este un element antisocial, nu puteau decât să stârnească o reacţie tot atât de nedreaptă şi extremistă. În orgoliul rănit al acestor „poeţi blestemaţi” şi în dorinţa lor de a-şi esenţializa până la ermetism arta, acţiona desigur, revanşa. Dorinţa lor de a fi înţeleşi de puţini, dar de a fi într-adevăr înţeleşi, nu este decât o dureroasă şi mereu contrariată nevoie de comunicare. Des Esseintes însuşi, estetul mizantrop, alege traseul *à rebours*, sortit eşecului, numai după ce încercase

43 Devenit mai târziu, datorită suprarealiştilor, obiectul unui adevărat „engouement” - dragoste nebună (n.t)

44 In prefaţă la Joris-Karl Huysmans, In răspăr, ed. cit. p. 24

să meargă pe drumul drept, adică să se integreze societăţii. Putem cita, în acest sens, îndelunga expunere asupra diverselor medii sociale pe care le-a frecventat şi cu care n-a putut stabili, în ciuda dorinţei sale arzătoare, niciun contact intelectual. Experienţa lui plină de înţelesuri şi limitată de un deznodământ care vădeşte nu doar un eşec propriu, ci şi impasul unei tendinţe mult mai generale, nu ne apare astăzi drept inutilă.

Găsim în întreaga operă un îndrăgostit de amănunte, cu un sentiment viu al grotescului, pesimistul cel mai dezgustat, cel mai plictisit, cel mai dispreţuitor, ce dezvoltă şi poartă pe umeri comportamentul unui ascet, rânduiala unei sihăstrii şi sensibilitatea unui sfânt. Este un artist sfâşiat de dureri, dar foarte dârz, conştient şi rafinat, reprezentantul cel mai ciudat al exagerărilor supreme dintr-o perioadă literară pe sfârşite. În acest context, vom analiza felul în care se prezintă spiritul lui des Esseintes când totul este luat *de-a-ndoaselea*.

Raniţa-n spinare[45] este, poate, povestirea cea mai deprimantă din *Serile de la Médan*, aceea care dezvăluie concepţia profund dispreţuitoare asupra lucrurilor omeneşti. Este războiul văzut în vagoanele de vite şi în sălile infecte ale spitalelor, o înşiruire fără sfârşit de amănunte mediocre şi dureroase. Unde se află unitatea de interes? Viziunea foarte limpede şi plină de tensiune asupra amănuntelor neînsemnate ale vieţii exterioare, un sentiment violent al nimicniciei şi al plictiselii, caracteristic vieţii nonreligioase a sfârşitului de secol, aceasta este ce ne frapează în *Raniţa în spinare* şi ceea ce vom regăsi în celelalte romane ale lui Huysmans.

În *Surorile Vatard*, Célina benchetuieşte, Désirée, cuminte, visează un măritiş cinstit. Célina are mai întâi de amant, pe Anatole, un mediocru, apoi pe pictorul impresionist Cyprien Tibaille, care o iubeşte, deşi suferă din pricina mediocrităţii ei, şi care, de altfel, o tratează ca

45 Nuvela apare în 1877 sub titlul Sac au dos, în revista L \'Artiste, Bruxelles.

pe o fiinţă inferioară, aşa încât îl părăseşte pe acesta pentru a se întoarce la Anatole. Désirée iubeşte pe un lucrător, August, dar, în cele din urmă, ei se satură unul de altul şi fiecare se căsătoreşte aiurea.

În aceste două texte, se evidenţiază capacitatea de a prinde şi de a fixa amănuntele obiectelor exterioare şi, de asemenea, darul de a exprima, în trăsături vehemente şi crude, părţile ridicole ale vieţii. Amănuntele pe care ştie să le redea pregnant, scriitorul le alege de preferinţă respingătoare şi păcătoase, punând în selecţia lor o notă de ironie crudă.

Impresia de nimicnicie şi de tristeţe permanentă se dezvăluie prin lipsa intenţionată a planului, a compoziţiei, a interesului în povestire. Subiectele sunt golite de consistenţă, dar cel puţin ar putea să devină dramatice, dacă autorul ar avea un ţel perceptibil. Dar nu există aici nicio mişcare ordonată spre un scop, care să creeze atmosfera unei drame, nicio istorie alcătuită în vederea unui efect de ansamblu şi în care toate părţile să pară necesare. Personajele lui Huysmans sunt parcă nevertebrate, deosebitele lor părţi nu se conexează. Viaţa Célinei şi cea a Désiréei, fragmentate, se desfăşoară paralel, cu o monotonie desăvârşită. Seria infinită a întâlnirilor dintre Désirée şi August, precum o spovedanie programată, a şederilor împreună între Céline şi Cyprien, se prelungeşte, fără un motiv aparent. Există douăzeci de scene asemănătoare şi aproape toate la fel. E vădit faptul că scriitorul se străduieşte să ne creeze o impresie iritantă de limitare şi apăsare, ceea ce lasă receptorului sentimentul copleşitor al insignifianţei existenţei.[46]

Maniera lui Huysmans aminteşte, aşadar, în unele privinţe, pe aceea a lui Flaubert, din *Educaţia sentimentală*, un roman uimitor, în care nu se întâmplă nimic, iar evenimentele sunt ca şi personajele. În alte privinţe, Huysmans se apropie în mod clar de autorul lui

---

46 Jules Lemaître, Studii şi portrete literare - J. K. Huysmans, traducere de I. Hussar, Craiova, Editura Institutul de Editură, p. 57

Assomoir. Are predilecţie, ca şi Zola, pentru a exprima urâciunea vieţii şi, precum Flaubert, ne face să-i simţim plictiseala, ocolind tot ceea ce seamănă a compoziţie dramatică. Caracteristic lui Huysmans este, mai întâi, această combinare a celor două maniere. Huysmans nu se ascunde deloc în opera sa: se înfăţişează deplin, în fiecare dintre romanele sale, un personaj îl reprezintă şi s-ar părea că personajul acesta a scris romanul. Léo, din *Marta*, şi mai ales Cyprien Tibaille din *Surorile Vatard* constituie o primă schiţă pentru Des Esseintes.

Huysmans este un mizantrop impresionist, căruia totul i se pare idiot, josnic, ridicol. Dispreţul acesta devine la el boală mentală şi el simte nevoia de a o exprima necontenit. În mai puţin de douăzeci de pagini, în *Surorile Vatard*, el suferă din pricina bucuriei grosolane a parizienilor. Duminica, notează *sentimentalismul plângător al poporului*, se îngreţoşează *văzând bandele idioate de studenţi care rag* şi *droaia asta de găgăuţi care se lăfăiesc în haine noi din piaţa Concordiei până la Circul de vară*.[47] Cu toate că nimeni nu suferă mai mult ca el josnicia omenirii mijlocii, el se încăpăţânează să expună tocmai această mediocritate. Este foarte sensibil la murdărie, la miros, la mizerie, la exemplarele de artă ridicolă şi la peisajele jalnice ale împrejurimilor oraşului. Precum Cyprien, eroul său „pândeşte cuiburile dărăpănate şi bolnave” şi dacă se duce, de pildă „lângă piaţa Pinel, în dosul unui abator”, va lăuda „urâciunea funebră a bulevardelor, desfrâul zdrenţeros al străzilor”.[48]

Regăsim aici fondul naturalismului şi ceea ce Huysmans dispreţuieşte ca realitate, el valorizează ca materie pentru artă. De obicei, ceea ce interesează în opera de artă este, în acelaşi timp, obiectul exprimat şi expresia însăşi, traducerea şi interpretarea acestui obiect. Când obiectul este cu totul urât şi josnic, atunci există

47 J. K. Huysmans, Surorile Vatard, Paris, Editura Felix Callewoort, 1879, p.128, (t.n)

48 Ibidem

certitudinea că plăcerea este arta însăşi. Arta pură, arta supremă există numai atunci când mânuieşte urâciunile şi josniciile. Surprinzător este faptul că Huysmans îşi dezvăluie o dragoste stranie pentru tot ce e respingător şi că iubeşte faţa întunecată a realităţii pentru plăcerea de a simţi urâtul.

Mimarea dispreţului pentru realitatea vulgară şi, în acelaşi timp, predilecţia exclusivă pentru această realitate, atunci când e vorba de artă, sunt atitudinile care se determină reciproc şi formează, în esenţă, naturalismul lui Huysmans.

În căsnicie şi *După apă* denotă o evoluţie a întristării dispreţuitoare a lui Huysmans, iar romancierul se află pe primul plan, astfel încât personajele André, Cyprien şi chiar Folantin sunt, pe rând, proiecţii ficţionale, măşti ale autorului, prin intermediul cărora îşi exprimă viziunea personală, sentimentele asupra vieţii şi ideile sale asupra artei.

Subiectul din *în căsnicie* îl reprezintă greutatea de a găsi femei, când bărbatul a trecut de treizeci de ani şi, pe de altă parte, neputinţa de a se lipsi de ele. André, romancier naturalist de meserie, întorcându-se acasă pe neaşteptate, îşi găseşte nevasta cu un amant; pleacă fără a spune un cuvânt, îşi reia viaţa de holtei şi, după o serie ostenitoare de încercări, revine în cele din urmă la femeia sa. Prietenul său Cyprien Tib aille locuieşte cu o prostituată, care are vocaţia de îngrijitoare de bolnavi. Nu e o dramă psihologică. André nu avea nicio pasiune pentru Berthe; n-o reia din pricina amintirii, a părerii de rău, a iubirii, a slăbiciunii de inimă sau a milei; ceea ce-l apasă nu e singurătatea morală, ci singurătatea la masă şi în intimitate: o poveste curat fiziologică, având o morală nu tocmai veselă. Cyprien o formulează la sfârşitul cărţii: „Oricum, ascultă, asta răstoarnă toate moralele cunoscute. Cu toate că se despart, amândouă denumirile duc la aceeaşi răspântie. În definitiv, concubinajul şi căsătoria fac tot atâta, pentru că şi unul şi cealaltă ne-au curăţit de preocupările artistice şi de întristările trupeşti. Să nu mai

ai talent, dar să fii sănătos, ce vis!”.55

Sentimentul absurd al vieţii este exprimat cu o amărăciune din ce în ce mai crudă, când Cyprien şi André evocă amintirile lor din liceu: Clasicii? Nişte idioţi. Repetitorii? Nişte vite rele. Hrana? Infamă. Şcoala? O ocnă.

— He hei! Toţi am trecut pe acolo şi totuşi copilăria noastră nu ni se pare atât de neagră… Aveam momente bune, fericita veselie absurdă şi neînfrânată a vârstei acelea. Repetitorul nu era totdeauna un ticălos; profesorul era câteodată un om de ispravă, care credea în frumuseţea versurilor lui Virgiliu şi ne făcea şi pe noi să credem. Mâncarea nu era grozavă, dar nu totdeauna erau gândaci în ciorbă – şi mai ceream fasole! Aveam o poftă de mâncare atât de bună!

Tocmai imaginaţia aceasta plină de ură conferă originalitate viziunii şi stilului fascinant al cărţilor, fiindcă lui Huysmans îi place să dispreţuiască, să urască şi mai ales să fie dezgustat. La un moment dat, îl duce pe André într-un context infernal, viziune infamă a unui cârciumar. André are mobile preţioase, e aproape bogat şi ar putea să se ducă în altă parte, însă autorul îl plasează astfel numai pentru plăcerea misterioasă de a vorbi încă o dată de farfurii nespălate, de carne stricată, de mâncăruri infecte şi de mirosul bucătăriilor abjecte.

În *După apă*, subiectul este mai sordid: Folantin, slujbaş într-un minister, caută un restaurant, un birt, unde să poată mânca omeneşte. Pune să i se aducă mâncarea de la un plăcintar, dar e tot rea. După ce personajul face astfel un număr de încercări infructuoase, autorul încheie cartea. Folantin, om de rând, are, cu toate acestea, în literatură ideile literare ale lui des Esseintes. Un prieten l-a dus la Opera comică, dar el a găsit toate personajele de acolo greţoase şi idioate.[49]

Două poveşti cu femei pierdute, povestea unui domn care are tulburări digestive severe, povestea unui alt domn

49 Idem, p. 67

care caută came comestibilă – aceasta este, în rezumat, proza naturalistă a lui Huysmans. Dacă vom adăuga că aceste istorii comune sunt povestite într-un stil violent, devine justificat impasul viziunii nonreligioase.

După aceste romane, *des Esseintes* poate să se afirme: fanteziile sale nu ar putea fi cu mult mai artificiale decât acelea ale lui Huysmans şi amândoi sunt, în definitiv, unul şi acelaşi personaj. Unii au crezut că văd în des Esseintes un fel de Werther. În multe privinţe, el reprezintă „plictisitul de astăzi". Din nenorocire, multe alte trăsături caracteristice fac din el un simplu maniac, o figură cu totul specială şi excepţională.[50]

Des Esseintes, istovit de tot felul de abuzuri şi atins de o boală nervoasă, se retrage într-o locuinţă singuratică de lângă Paris, pentru a gusta acolo plăcerile unei vieţi cu totul artificiale. A iubit o femeie ventrilocă pentru plăcerea de a simţi frica, atunci când ea vorbea din pântece în mijlocul dezmierdărilor lor. Odată, după ce-şi procurase un sfinx de marmură neagră şi o chimeră de teracotă colorată, a pus pe ibovnica sa să-i recite dialogul dintre un sfinx şi himeră din *Ispita sfântului Anton*. După toate acestea, el se retrage în turnul său de fildeş, unde va dormi ziua şi va sta treaz noaptea. Îşi aranjează o odaie de lucru portocalie, cu vergele şi tăblii albastre indigo; adaugă o sufragerie asemenea unei cabine de vapor şi, după geamul ei, un mic bazin, în care înoată peşti mecanici, o cameră de culcare unde imită, cu stofe preţioase, pustietatea unei chilii de călugăr. Îşi priveşte tablourile şi stampele: două *Salomé* de Gustave Moreau, planşe de Luyken, reprezentând chinurile unor martiri, desene de Odilon Redon: *„Un păianjen având în mijlocul trupului său o faţă omenească, un zar enorm de joc, pe care clipoceşte o pleoapă tristă"*. Îşi aduce aminte de trecutul său, de copilăria petrecută la iezuiţi, face puţină teologie, trecând peste *Imitaţiune* la concluziile lui Schopenhauer.

Într-o zi, pune să i se aducă o colecţie de orhidee, pe

50 Idem, p. 66

motiv că ele sunt flori naturale, care imită florile false. Şi este încântat: îşi atinsese ţelul, niciuna nu semăna cu o floare adevărată; se părea că omul împrumutase naturii stofa, hârtia, porţelanul pentru a o înlesni ca să dea naştere unor monştri. Multe dintre aceste plante par a avea răni, par mâncate de o boală venerică. *Totul e numai sifilis*, gândeşte des Esseintes. În urma acestora, are un vis înfiorător şi foarte încurcat. Atunci îşi oferă un concert de parfumuri (ca adineauri un concert de gusturi). Şi, deoarece plouă, îi vine pofta să plece la Londra şi cumpără un ghid la *Galignani's Messenger*, intră într-o cârciumă spaniolă, plină de englezi, unde bea vin de Porto, mănâncă – aşteptând trenul – *nişte mâncăruri englezeşti într-o tavernă engleză în mijlocul unor capete de englezi şi, închipuindu-şi că a văzut Anglia*, se întoarce acasă.

Aici îşi revede biblioteca franceză, unde Baudelaire este Dumnezeul său; de aceea i-a legat opera în piele de porc şi dispreţuieşte pe Rabelais şi pe Molière şi îi pasă foarte puţin de Voltaire, de Rousseau, „ba chiar de Diderot". Îşi cercetează rafturile cu cărţi catolice, are oarecare simpatie pentru Lacordaire, Monstalambert, de Falloux, Vauillot, Ernest Hello şi gustă cu oarecare plăcere misticismul lui Barbey d'Aurevilly.

După o pauză pesimistă şi ascetică, în care el se confesează Sfântului Vincent de Paul (*de când a murit bătrânul acesta, copiii lepădaţi sunt adunaţi, în loc de a fi lăsaţi să piară cu încetul, fără ca ei să prindă de veste*), des Esseintes se întoarce la cărţile sale. Balzac şi „arta sa prea sănătoasă" îl jignesc. Nu-i mai plac cărţile *ale căror subiecte mărginite se opresc în viaţa modernă*. La Flaubert îi place *Ispita Sfântului*. *Anton*; la Edmond de Goncourt, *Faustin*; la Zola, *Greşeala abatelui Mouret*. Îi plac Poe şi Villiers de l'Isle Adam. Dar niciunul nu face cât Verlaine, nici mai ales cât Stéphane Mallarmé. Teatrul, nefiind considerat literatură, nu e nici măcar pomenit. În privinţa muzicii, des Esseintes gustă *pe lângă muzica monastică a Evului Mediu*, numai pe Schumann şi pe Schubert.

Totuşi, des Esseintes este din ce în ce mai bolnav. Are

halucinaţii ale auzului, ale vederii, ale gustului. Medicul chemat îi prescrie o spălătură cu pepton: *Operaţia reuşeşte şi des Esseintes nu se putu opri de a nu se felicita singur pe tăcute pentru acest eveniment, care era oarecum cununa existenţei ce el îşi croise; înclinarea sa către artificial atinsese acum, fără chiar ca el s-o fi voit, satisfacţia supremă; nu se putea merge mai departe; a te hrăni pe calea aceasta, însemna, fără doar şi poate, a fi atins cea din urmă abatere de la natural*. În sfârşit, medicul îi recomandă insistent, dacă nu vrea să moară, să se întoarcă la Paris. În momentul acela, des Esseintes are un acces slab de catolicism, temperat de gândul că *nişte negustori neruşinaţi fabrică aproape toate hoştiile* (pâinea necesară împărtăşaniei n. n) *cu miez de cartofi*, în care Dumnezeu nu se poate coborî. *Perspectiva aceasta de a fi veşnic păcălit nu poate înrădăcina nişte credinţe slabe*, îşi zice eroul. Şi totul se sfârşeşte printr-un blestem general: aristocraţia e idioată, clerul decăzut, nevrozat. În cazul lui, sătul de artă şi de literatură, dezgustat de operele clasice, căci ele sunt părinţii decăzuţilor şi ai cărţilor de dispreţuit, găseşte totul nesărat, chiar şi romanul naturalist. Atunci, întrebându-se care poate fi scăparea, găseşte răspunsul: *Senzaţia*, *singurul lucru care nu înşală*. Arta cea nouă, arta supremă, religia frumosului, tăgăduirea întregii arte anterioare, acestea cer o nepăsare desăvârşită pentru tot: morală, raţiune, ştiinţă. Astfel, nebunia senzaţionistă a lui des Esseintes se împacă foarte uşor cu un fel de catolicism sadic.

Huysmans, cu toate excentricităţile sale, a descris o stare de spirit excepţională şi ciudată, în care intrăm fără prea multă greutate şi care era cea a multor tineri. Impresia care rămâne în mintea lectorului este aceea a unui tip aproape fantastic al decadentului, care vrea cu tot dinadinsul să fie decadent.

Des Esseintes urmăreşte zborurile sale de fantezie cu intensitate alarmantă şi, de multe ori fără a ţine seama de consecinţe, foloseşte toate modalităţile de căutare a plăcerii, care au dus la starea sa nevrotică. Cum

succesiunea de plăceri nu este de ajuns, el tocmeşte un meşteşugar să încrusteze diamante pe broasca lui ţestoasă, condamnând-o astfel la moarte. Atenţia sa constantă la fiecare detaliu măsoară o experienţă estetică. Şi-a pierdut credinţa catolică după ce a văzut viaţa coruptă a bisericii franceze, dar aspiră la statutul de viaţă ascetică.[51]

Persoanele (reale sau fictive) care populează această lume sunt de-a dreptul fascinate de viziunea apusului culturii, de spectacolul tuturor prăbuşirilor, cu afinităţi şi predilecţii, uneori stranii, pentru stările de extenuare, degenerare şi agonie. Voluptatea lor supremă este să se simtă şi să se proclame storşi, depăşiţi de istorie, consumaţi în întreaga lor fiinţă. Conştiinţa paralizantă a stărilor anormale îi domină: sleirea vitalităţii îi aruncă în artificial, senzualism şi hedonism; individualismul exacerbat îi transformă în cerebrali diletanţi, anarhici, distructivi şi cinici.

Îmbinarea aparent paradoxală a naturalismului cu credinţa, a filosofiei pozitiviste cu religia catolică s-au realizat în viziunea lui Huysmans în mod spectaculos. Dar aceasta nu pentru că scriitorul ar fi fost o excepţie absolută faţă de timpul său, ci tocmai fiindcă cele două tendinţe aparent opuse au coexistat şi s-au sprijinit involuntar în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Într-o epocă a progresului ştiinţific spectaculos, a darwinismului şi a ştiinţelor naturii, religiozitatea societăţii s-a diminuat treptat, până la dispariţie. Însă umanitatea nu a putut suporta ruptura prea bruscă conexiunii cu transcendentul, susţinut ferm prin filosofia lui Nietzsche, nu s-a putut lipsi automat de dimensiunea spirituală a existenţei. De aceea, marii autori din a doua jumătate a secolului al XIX-lea au promovat înlocuirea religiei tradiţionale cu religia artei. Stéphane Malarmé.

Oscar Wilde, prerafaeliţii englezi, sau aşa numiţii

---

51 Baidick, Robert. The Life of J.-K. Huysmans. Oxford, Editura Clarendon Press, 1955, p. 37, (t. n)

„crepusculari” italieni au nutrit această speranţă.

Iluzia înlocuirii religiei tradiţionale cu religia artei nu a fost însă de lungă durată şi în mai puţin de două decenii aceasta s-a risipit. Opera lui Huysmans are meritul de a fi respins, în cele două etape ale sale, ambele tendinţe şi de a le fi arătat în conflictualitatea lor intimă. Mai mult decât atât, o operă excepţională din punct de vedere literar, proza lui Huysmans, are mai mult valoarea unui simbol.

Pe terenul literaturii române, confruntarea celor două tendinţe europene nu a fost la fel de vizibilă, deoarece spaţiul românesc se afla încă într-o anumită întârziere istorică faţă de literatura europeană.

Au existat, totuşi, câteva personalităţi complexe, în operele cărora ecourile disputelor europene s-au manifestat mai pregnant. Cea mai interesantă dintre ele este Alexandru Macedoński, primul scriitor care a încercat la noi să schiţeze teoria unei anumite „religii a artei” şi primul care a luat contact cu opera lui Huysmans. Contribuţia lui Macedoński la dezvoltarea prozei artistice româneşti este însemnată. Bun publicist, dornic să cultive specii literare noi, mereu interesat de ultimele descoperiri ale tehnicii moderne, atras de astronomie, prevestind, într-un pasaj al nuvelei sale fantastice, televiziunea, Macedoński se înscrie totodată pe linia tradiţională a prozei româneşti, prin cele câteva fragmente descriptive, care îl aşază alături de Delavrancea, Duiliu Zamfirescu şi ni-l arată, prin alte aspecte, deschizând drumul prozei lui Galaction şi a lui

Tudor Arghezi. Îl vor urma alţi scriitori mai tineri, din acelaşi grup macedonskian, precum Ştefan Petică şi Dimitrie Anghel, dar iniţiatorul român al acestei formule rămâne Alexandru Macedoński.

Poet romantic, de respiraţie europeană, precursor ăl mai tuturor curentelor literare moderne de la noi, Macedoński este cel mai „Cervantesc” personaj din galeria scriitorilor români. Ceea ce rămâne dincolo de gesturile exterioare, la Macedoński, şi transpare din privirea difuză,

bovarică, ce trece cu superioritate peste mizeriile mărunte ale vieţii, este expresia unei zbateri necontenite spre absolut, a efortului mai mult decât dedalic, de a transmuta existenţa terestră, diurnă, efemeră, în zonele înaltei idealităţi. Macedoński este în veşnică, neobosită căutare a imaginarei cetăţi. Nu există sentiment mai întremător, mai tonifiant, decât credinţa că ai câştigat, încă din timpul vieţii terestre, bătălia pe care o dai, la tot pasul, cu posteritatea. Poetul, neînţeles şi nerecunoscut de contemporani, nu şi-a pierdut niciodată convingerea într-o dreaptă evaluare, din partea generaţiilor viitoare: „Dar când patru generaţii peste moartea mea vor trece, / Când voi fi de-un veac aproape oase şi cenuşă rece, / Va suna şi pentru mine ai dreptăţii ceas deplin, / Şi-al meu nume printre veacuri înălţându-se senin/ Va înfiera ca o stigmată neghiobia duşmănească, / Cât vor fi în lume inimi şi-o limbă românească" (*Epitaf*). În această forţă de anticipaţie a propriului destin stă însăşi grandoarea spiritului macedonskian.

Alexandru Macedoński – un reflex românesc al decadentismului

Publicarea monumentalei ediţii a lui Tudor Vianu[52] şi a monografiilor lui Adrian Marino[53] privind opera şi viaţa lui Macedoński au făcut ca acestea să capete un loc semnificativ în ansamblul literaturii române clasice, un loc comparabil cu cel al marilor prozatori de la finele secolului trecut. Faptul că proza se încadrează unei alte serii stilistice şi se revendică dintr-o altă tradiţie culturală decât majoritatea prozei contemporane ei i-a restrâns orizontul de aşteptare, dar nu i-a putut diminua importanţa şi valoarea.

În 1878, cu prilejul unei conferinţe[54], Macedoński îşi

52 Tudor Vianu, Scriitori români, Vol. I-III, Bucureşti, Editura Minerva, 1970-1971

53 Adrian Marino, Viaţa lui Alexandru Macedonski, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965; Adrian Marino, Opera lui Alexandru Macedonski, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967

54 Mişcarea literară în cei din urmă zece ani.

raporta idealul literar, prin filiaţie directă, la acela al paşoptiştilor. Poezia contemporană trebuia, în intenţia lui, să continue operele lui Cârlova, Heliade, Bolintineanu, Bălcescu, Negruzzi, preluând de la ei tocmai atitudinea socială avansată şi preţioasa idee a rolului pe care îl joacă artistul în societate. Macedoński pretindea ruperea cu „învechitele tradiţiuni ale poeziei intime şi personale, ale acelei poezii de dor şi jale, în care psalmodiau necurmat şi pe aceeaşi coardă dureri reale sau imaginare. Acest gen de poezie tinde să dispară şi trebuie să dispară. Junii trebuie să-şi croiască noi cărări… Baza poeziei trebuie să fie omul, rostul artei este de a vorbi „despre om şi despre suferinţele lui în mijlocul societăţii”. „Poezia să ne vorbească mai mult despre om decât despre frunze; să ne vorbească mai mult despre inimi decât despre stele; să cugete mai mult decât să cânte!”

Romantismul avântat al acestor afirmaţii, poziţia militantă sunt contrazise însă de alte elemente, ai căror germeni apar de timpuriu în concepţia literară macedonskiană. În unele cronici din *Literatorul*, apoi în articolele *Despre poezie*, *Simpirile în poezie*, poetul părăseşte ideea artei luptătoare, teoretizând, dimpotrivă, o poziţie aristocratică în artă şi atitudini împrumutate din mişcarea estetică simbolistă a Franţei contemporane lui. De altfel, însăşi orientarea sa romantică anterioară prezintă un dublu aspect: pe de o parte, urmărind exemplul unui

Victor Hugo sau Byron[55], dar şi ideile romantismului regresiv, din straturile căruia Macedoński şi cenaclul său adoptă variate motive, de la demonism macabru şi exotism, la ideea izolării de „vulg”; pe de altă parte, expunerile teoretice din articolele citate nu trebuie înţelese adesea decât metaforic, străduinţa – cu totul pozitivă, de data aceasta – fiind de a defini specificul poeziei faţă de proză, al imaginii poetice, al criteriilor de judecată a poeziei, faţă

55 Cercul Literatorului avea un adevărat cult al „byronismului”.

de cele operante în proză.[56] Paralel, trebuie subliniat efortul lui Macedoński de a lărgi orizontul liricii româneşti cu noi valori afective, noi motive poetice, dar şi forme noi de poezie – versul alb – sau specii noi: poema – aşa cum o înţelege el în articolul *Despre poemă* – rondelul.

Deschiderea concepută de Macedoński şi de revista condusă de el faţă de ideile literare novatoare ale sfârşitului de secol XIX, deşi a avut un impact deosebit asupra modernizării literaturii române, s-a menţinut întotdeauna în limitele unei viziuni echilibrate, clasicizante asupra artei şi actului creator. După cum observă Adrian Marino în monografia dedicată operei scriitorului, delimitarea lui Macedoński de ideile critice ale Junimii, prilej de nenumărate controverse în epocă, nu se justifică în planul concepţiei estetice: „[...] Macedoński se aşază de la început în acest punct pe o poziţie riguros identică cu a Junimii şi a lui Titu Maiorescu, „purist", şi chiar „autonomist" în estetică. [...] în cel mai exact spirit al esteticii macedonskiene, „stindardul intransigent al artei pure" nu vrea să însemne altceva decât artă şi „literatură înaltă", noţiunile fiind permanent şi intim asociate. Şi ce înseamnă, în fond, literatură „înaltă"? Nimic altceva decât „reîntoarcere şi urcare nouă către frumos, triumf al poemei simţurilor, fanteziei şi cugetării". Adică elevaţie, inspiraţie, entuziasm, dematerializare, aşa cum vor cere toţi romanticii şi cum Macedoński, prin afinităţi organice, va repeta toată viaţa, urmându-i."[57]

Din chiar primul an de apariţie al *Literatorului*, Macedoński constată semnele decadenţei literaturii contemporane, pe care le reuneşte sub semnul „descriptivismului": „[...] să vedem ce lipseşte genului curat descriptiv ca să fie demn de numele de poezie şi vom recunoaşte totodată că apariţia acestui gen este caracterul

---

56 Mircea Zaciu, Prefaţă la Alexandru Macedonski, Poezie şi proză, Bucureşti, Editura Tineretului, 1968, p. 15

57 Adrian Marino, Opera lui Alexandru Macedonski, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 570 şi urm.

şi semnul cel mai neînşelător al decadenţei literare.”[58]

Poezia, în viziunea estetică macedonskiană, trebuie să exprime „un simţământ”, iar poezia descriptivă „n-are simţământ”. Încercând o analiză a raţiunilor profunde ale decadenţei unei literaturi, Macedoński ajunge la concluziile criticului francez Désiré Nisard, conform cărora autorii decadenţi, nemaiavând energia creatoare de a aborda marile teme literare, se mărginesc la a perfecţiona formal subiecte derizorii [minore]: „Poezia curat descriptivă se depărtează într-adevăr de marile izvoare ale poeziei, de simţământ, pentru a se închide în lucruri de nimic. Îi lipseşte izvorul vieţii şi sub influenţa sa literatura se păleşte, lâncezeşte şi moare.

Dar cum oare poate să ajungă o literatură într-un asemenea grad de amorţeală încât să nu mai găsească un simţământ de exprimat? Nu ajunge la această stare decât cu încetul, corupându-se zi cu zi gustul publicului şi al autorilor prin puterea ascunsă şi neînlăturabilă a lucrurilor. [...] Autorii caută simţăminte stranii, şi bunul simţ al publicului se osteneşte în curând de asemenea lucruri. Nu mai rămâne nimic de zis; ce vor face autorii? descripţiuni, adică vor vorbi pentru a nu zice nimic, şi vom avea poeme despre diferitele timpuri ale anului.”[59]

Decadentismul este o formă de „pedantism” literar, în care autorii exprimă „simţăminte stranii”, semn al „oboselii” estetice. Definiţia modernistă, poescă şi baudelaireană a frumosului – *Nu există frumuseţe desăvârşită*, spune Edgar A. Poe, *fără o notă de straniu în proporţii*. – îi este în tinereţe străină lui Macedoński; de altfel, cel acuzat de coruperea literaturii franceze contemporane este nimeni altul decât unul dintre întemeietorii decadentismului, Théophile Gautier, a cărui influenţă a avut, în opinia poetului român, „efecte

58 Alexandru Macedonski - B. Florescu, Despre poezia descriptivă, “Literatorul”, an I, nr. 2 din 27 ianuarie 1880, p. 26

59 Idem, p. 27

dezastruoase”[60].

Cultul decadent al formei în dauna fondului este o cale greşită, şi, în acelaşi timp, denotă o anume slăbiciune, o efeminare a literaturii, pe care autorii trebuie să aibă forţa să o înlăture: „forma nu trebuie neglijată, fireşte, dar totodată nu trebuie cultivată pentru ea însăşi: în acest caz ea ucide fondul, şi dacă autorii n-au bărbăţia să zdrobească acea formă moartă, sau cel puţin de a-i reda viaţă prin introducerea unei idei noi, unor simţăminte adevărate, ei condamnă literele a pieri de inaniţiune.”[61]

Poziţia lui Macedoński, surprinzătoare dacă ne gândim la rolul său în răspândirea ideilor moderniste europene, este o consecinţă a concepţiei sale despre frumos, în cadrul căreia noţiunile-cheie sunt acelea ale clasicismului – armonia şi simetria., frumosul absolut este [...] un raport de armonie absolut”. În [62]perioada în care Nietzsche punea la îndoială înseşi fundamentele metafizicii, Macedoński era un adept convins al hegelianismului: „... armonia este ordinea, [...], ordinea este simetria sau corespondenţa şi, toate împreună, rămân unul şi acelaşi lucru, rămân ideea în sine, ideea absolută”. Ordinea[63] este, în viziunea scriitorului român, legea fundamentală a universului, căreia omul nu i se poate sustrage; asimetria este o imposibilitate: „Realitatea acestei ordini transpiră din tot ce este: din florile de gheaţă ce vegetează iarna pe geamuri, şi ce sunt minuni de ordini corespondente, altfel zis, corespondenţe de linii şi culori; [...] transpiră şi din culori ce nu sunt iar decât efectul unor grupări simetrice şi anumite ale grupării atomilor; transpiră din însuşi faptul că omul care nu este decât o sinteză a legilor universului, nu poate ieşi din simetrie, din geometria realizată, spre a concepe forme

60 Idem, p. 28

61 Ibidem

62 Al. Macedonski, Despre frumos, în Opere, vol. IV, Bucureşti, Ed. Fundaţiilor Regale, 1946, p. 135

63 Idem, p. 136

sau linii lipsite de concordanţă – linii asimetrice, sau diforme şi ce totuşi să nu aibă nicio formă.”[64]

Neoclasicismul macedonskian este ilustrat, în aceeaşi măsură, de articolele sale despre poezie: în opoziţie cu fragmentarismul decadenţilor, Macedoński propune *poemul total*, desăvârşit în sens clasic, din care „nasc toate celelalte genuri” şi care „trebuie să le conţie pe toate”: „O poemă dar, după mine, trebuie să conţie tot: supărare, suferinţe, lacrămi, disperări, des gusturi, scepticism, filosofic, credinţă, ironie, amor, înţelepciune, nebunie. O poemă trebuie să fie însăşi inima omului. Totul trebuie să se-ntâlnească într-însa în confuziune şi pe neaşteptate, aşa precum este în viaţa reală. Râsul să fie lângă plâns; ura lângă amor. De la sublim la trivial, iată ce înţeleg eu printr-o poemă, iată ce trebuie să fie ea! Pentru acest cuvânt, ea se compune din tot ce s-a făcut până acuma, bun şi rău, şi se numeşte *poema omenirii*” *12*

Viziunea critică macedonskiană este una fundamental clasicizantă. După cum crede şi Mihai Zamfir „privită de la mare înălţime, sinuoasa evoluţie a scriitorului pare, totuşi, ferm orientată către zonele luminoase ale simbolismului şi estetismului academizant. Fronda literară – ocazionată deseori de circumstanţe excepţionale, cum ar fi ostracizarea socială – este numai episodică, deoarece, după fiecare criză, autorul îşi regăseşte ritmul.”[6566]

Macedoński este primul autor prin care pătrund în literatura noastră ideile decadentismului francez contemporan: aflat la curent cu toate inovaţiile literare ale vremii – ideea noutăţii fiind definitorie atât pentru arta, cât şi pentru concepţia sa estetică – Macedoński nu putea să nu fie influenţat de scriitori precum Baudelaire, Mallarmé sau Maeterlinck;[67] clasicist în ceea ce priveşte concepţia

64 Idem, p. 138

65 Al. Macedonski, Despre poemă, în Opere, vol. IV, ed. cit., p. 340

66 Mihai Zamfir, Poemul românesc în proză, Bucureşti, Editura Minerva, 1981 p. 221

67 Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren, Giraud, Franz Eli, Fernand Severin şi alţii încă [...] au avut onoarea împreună cu mine să ia parte

critică, el este, în practică, alături de Ştefan Petică, estetul prin excelenţă al culturii române de la finele veacului trecut. De altfel, încă în 1892, Macedoński îi socotea pe autorii sus menţionaţi printre cei mai de seamă reprezentanţi ai „poeziei viitorului”: „Rolul de căpetenie în poezia modernă, îl are poezia simbolistă complicată de instrumentalism. Acest gen, cel mai înalt, provoacă râsete. Cu toate acestea, astăzi când simbolismul numără geniuri ca Baudelaire, ca belgianul Maeterlinck, ca Mallarmé, ca Josephin Péladan, ca Moréas şi alţii, Simbolismul, fie el în proză, fie în versuri, fie el numit decadentism sau cum se va voi, pare în ajun să triumfe.”[68]

Caracteristicile *poeziei noi* sunt rezumate de Macedoński cu mândria celui care a luat parte, după propriile-i observaţii, la punerea temeliilor noii estetici, *sinestezia*: „ţinerea socotelii de valoarea de muzică şi culoare a semnelor grafice”; interesul pentru formă: „deşteptarea de imagini, de senzaţii şi cugetări, cu ajutorul formei”; inovaţia continuă: „crearea de ritmuri noi, flexibilizarea şi înavuţirea formelor existente, spre a se ajunge la muzică, imagine şi culoare, singura poezie adevărată.”[69] Astfel, în mod cu totul neaşteptat faţă de ideile din 1880, Macedoński ajunge, în 1890, la sublinierea rolului esenţial al formei în literatură, ca şi în univers în general. Contradicţia este însă numai aparentă, scriitorul incluzând noile observaţii în sistemul său estetic iniţial, care presupune, fără echivoc, armonia generală ca lege fundamentală a oricărei opere de artă: „Fondul nu există prin sine însuşi, ci numai prin alcătuirea de forme ce-l

---

acum 12 ani, la mişcarea provocată din Liege de revista Wallonie [...]. Acea mişcare, îndrăzneaţă, avântase spre ideal, a întrupat într-însa închiderea pentru profani a templului sacru; crearea unei limbi şi a unor formule speciale acestor mari sacerdoţii, ce se numesc Poezie şi Artă [...] cf. Al. Macedonski, In pragul secolului, în Opere, op. cit., pp. 109-110

68 Al. Macedonski, Poezia viitorului, în Opere, op. cit., p. 100

69 Al. Macedonski, în pragul secolului, în Opere, op. cit., p.110

întocmeşte. Dacă s-ar putea nimici această alcătuire de forme, s-ar ajunge la netangibil şi la nevizibil şi, prin urmare, care ar fi atunci fondul? Se poate zice că universul întreg nu este decât un agregat de forme. Asemenea este şi cu ideea. Ea nu se poate manifesta decât ca formă; în afară de forme, ideea nu există.”[70]

Elementele decadente din poezia lui Macedoński pot fi recunoscute cu uşurinţă şi, în acest sens, amintim portretul lui Nero, una dintre figurile tutelare ale spiritului decadent:

Neron!…

E Roma-n flăcări, în lacrimi şi-n măcel Căci Cezarul o ştie mai rea şi decât el;

E vinu-n cupe de-aur şi sângele pe scară;

Desfrâu de vin ’năuntru, desfrâu de sânge-afară… Dar astfel precum este: bizar şi criminal.

Neron e încercarea de-a fi original.

Figura efebului – a cărui sexualitate incertă, simbol al tuturor perversiunilor, i-a fascinat întotdeauna pe decadenţi – a fost cântat de poetul român atât în limba română, cât şi în franceză:

Nud, din veşminte burgheze.

Mai zvelt şi blond decât Pheb.

Răsare superbul efeb

Un joc zglobiu să danseze. […]

Rondelurile sunt, în majoritatea lor, miniaturi datorate unui spirit de meşteşugar fin, interesat îndeosebi de redarea amănuntului – preocupare decadentă prin excelenţă; în viziunea lui Macedoński, apare tema decadentă a paradisurilor artificiale:

Fumându-şi opiumul uitării Pe rogojini de pai de-orez.

Fo-hi spre piscul aiurării.

E dus de visul lui chinez

Scăpat de chinul zbuciumării.

Senin ca după-un meterez.

---

70 Idem, p. 114

Fumează opiumul uitării Pe rogojini de pai de-orez.

Articolul care reia, dintr-o perspectivă mai înaltă, ideile lui Macedoński asupra decadentismului este cel apărut în 1902, în efemera revistă literară *Carmen*. Aflat la vârsta deplinei maturităţi a gândirii, poetul român îşi expune viziunea estetică cu detaşare şi obiectivitate, rod al unei experienţe critice şi creatoare îndelungate. Tonul pasional al primelor articole din *Literatorul* este înlocuit de un spirit analitic calm şi ponderat, ceea ce duce, trecând peste opţiunile personale, subiective, ale autorului, la identificarea majorităţii caracteristicilor esenţiale ale decadentismului literar. Astfel, decadenţa se conturează în primul rând ca alternativă estetică a clasicismului: „Când severitatea clasicismului şi simplitatea lui maiestuoasă au început să fie lăsate la o parte de poeţi şi prozatori; când stilul lor a început să se încarce cu epitete şi când versul s-a depărtat de simetria armonioasă rezemată pe număr şi pe accentul tonic, chiar mulţimile şi-au dat seama că aceasta era o cădere, iar poeţii şi prozatorii epocii au fost numiţi decadenţi.”[71]

Diferenţa fundamentală dintre clasicism şi decadentism este una stilistică: faţă de „simplitatea” şi „simetria armonioasă” a stilului clasic, în care cuvintele, culorile sau sunetele se supun legilor matematice ale proporţiei, stilul decadentismului apare „încărcat” de epitete, abundent şi complex. Sentimentele trezite în sufletul cititorului sunt şi ele opuse: înălţare, seninătate şi maiestate în cazul operelor clasice, „cădere” în privinţa celor decadente. Stilul decadent are însă – şi putem observa aici schimbarea de perspectivă faţă de opiniile critice din tinereţe – avantaje estetice inaccesibile clasicismului: „Negreşit, stilul, atât în proză cât şi în versuri, a câştigat în culoare, în graţie, în armonie, în supleţe, în subtilitate, şi atât ritmul versului, cât şi perioadele prozei s-au făcut mai flexibile. O mulţime de

71 Al. Macedonski, Decadentismul, în Carmen, nr.2, din 25 septembrie 1902, p. 1

nuanţe, de sentimente au putut astfel să fie exprimate şi monotonia unui stil ce era rezemat numai pe anumite reguli, a fost depărtată."[72]

Stilul decadent este unul „subtil" „flexibil", capabil de a prezenta cele mai fine nuanţe sufleteşti; din acest punct de vedere, clasicismul apare drept „monoton" – afirmaţie cu atât mai obiectivă şi meritorie cu cât, după cum arătam mai devreme, Macedoński rămâne totuşi un spirit clasic.

Aceste transformări, expresii ale profundei modificări ale paradigmei estetice de-a lungul secolului al XIX-lea, sunt însoţite de o „subiectivizare" a actului artistic, subiectivizare inaugurată de scriitorii romantici. Romantismul devine astfel, şi în opinia lui Macedoński, preludiul decadentismului: „Odată cu începerea secolului al XIX-lea, poeţii, în genere, au devenit însă mai personali, entuziasmul lor s-a subiecţi vizat, aşa că.

Chateaubriand şi Lamartine au fost înainte mergători ai romantismului, al căror mare preot s-a declarat, aproape imediat, Victor Hugo. În fapt, romantismul a fost începutul decadentismului la moderni."[73]

Cu toate acestea, Macedoński tinde să se delimiteze de decadentism, dovedind, dacă mai era nevoie, că experimentele sale poetice sunt mai mult efectul unor entuziasme de moment, decât rezultatul unei adeziuni profunde. Îi este reproşată astfel decadentismului sinestezia, încercarea de reunire a diferitelor arte într-un „text total", adică tocmai ceea ce susţinuse cu fervoare cu numai zece ani înainte. Amestecul artelor are drept consecinţă pierderea purităţii esenţiale a domeniilor artistice luate separat: „Prozatori şi poeţi au încălcat din ce în ce mai mult asupra domeniului picturii, iar pe când pictorii pierdeau în culoare şi câştigau în idee, mânuitorii condeiului câştigau în culoare şi pierdeau în idee. De la Théophile Gautier, proza şi versul, exceptându-se totuşi

72 Ibidem
73 Ibidem

Hugo şi alţii, n-a mai fost decât tablouri, iar după Verlaine şi Mallarmé mai cu seamă, ea n-a mai fost decât o asonanţă muzicală. În acest din urmă period, poate să fie situat decadentismul propriu-zis al literaturii contemporane. „[74]

Dacă trecem însă peste opţiunile personale ale autorului, vom descoperi că definiţia dată decadentismului este una care poate fi formulată, cu egală îndreptăţire, şi astăzi: „Decadentismul [...] este o exagerare a unui simţ în paguba celorlalte şi prin aceasta chiar, este un dezechilibru organic". Con[75]traponderea modernismului la „monotonia" echilibrului clasic este excesul, exagerarea, intensitatea trăirii.[76]

Finalul articolului lui Macedoński este o condamnare fără echivoc a wagnerismului, şi, prin aceasta, a întregului decadentism, în termeni ce seamănă izbitor cu analiza filosofică a lui Nietzsche din *Cazul Wagner*. „Wagnerismul, ce nu este decât un romantism muzical faţă cu epoca clasică a muzicii, a avut totuşi un efect dezastruos asupra spiritului literar, prin faptul că nevrozând auzul prin muzicalizare, s-a străpuns imperios într-un domeniu ce nu era al său, şi cum, neofiţi literari, prin faptul că nu erau muzicanţi erau dispuşi să exagereze, – sub cuvântul că fac în versuri muzică wagneriană, au rupt cu orice reguli estetice, au introdus asimetria în locul simetriei şi în locul rimei depline, asonanţa sau rima falsă. Alţii au mers mai departe: s-au lepădat cu desăvârşire de ritm şi au schimbat versul în monstruozitate ce nu e nici proză, nici vers, un fel de amfibie intelectuală ce-şi închipuieşte că are glas de sirenă, când nu-l are decât pe cel al delfinului.

Pe când simbolismul ascundea ideea sub imagini şi muzică, decadentismul n-ascunde în el nimic: dă numai pe

74 Idem, p. 3

75 Idem, p. 6

76 Adăugăm la această idee şi viziunea sfârşitului iminent, eshatologia, în decadentism, privit ca întreg, ce generează permanent nelinişte şi angoasă, un sentiment al urgenţei ale cărui rădăcini sunt esenţial creştine [n.n.].

faţă pustietatea de idei şi de simţire a celor ce-l practică.”[77]

Opoziţia dintre simbolism şi decadenţă este, în fapt, o travestire a controversei estetice dintre spiritul academic, adept al clasicismului, şi spiritul decadent, care a devenit promotorul modernismului: disputa, ilustrată aici de Macedoński, este purtată mai ales pe tărâmul criticii literare şi priveşte o transformare atât de vastă a mentalităţilor, încât ecourile sale nu ştim când se vor stinge. Această dispută a construit punţi ori bariere începând de la Nicolae Manolescu[78] şi Mihai Zamfir[79].

Dificultatea oricărei abordări analitice a decadentismului provine, în opinia noastră, din efortul psihologic substanţial pe care îl presupune acest demers: anume, de a folosi în sens definitoriu ceea ce Hugo Friedrich numeşte „categorii negative” şi de a depăşi, astfel, prejudecăţile depreciative ale „academismului”, care nu este altceva decât tendinţa interioară fundamentală a omului către echilibru. Friedrich considera – „cunoaşterea liricii moderne presupune aflarea unor categorii cu ajutorul cărora să fie descrisă. Nu putem ocoli un fapt confirmat de întreaga critică, şi anume că ni se prezintă cu preponderenţă categorii negative. Esenţialul este însă, ce-i drept, că ele nu sunt aplicate în sens depreciativ, ci definitoriu. Însăşi această aplicare definitorie, în locul alteia depreciative, e o consecinţă a procesului istoric prin care lirica modernă s-a desprins de aceea mai veche”.

Modificarea survenită în poezie în decursul secolului al XIX-lea a determinat o modificare corespunzătoare a noţiunilor folosite în teoria poeziei şi în critică. Până în pragul secolului al XIX-lea, în parte şi după aceea, poezia se afla în spaţiul de rezonanţă al societăţii, aşteptându-se

---

77 Al. Macedonski, op. cit. p. 8

78 Nicolae Manolescu, G. Bacovia, în Literatura română între 1900 şi 1918, Iaşi, Editura Junimea, 1970

79 Mihai Zamfir, op.cit., p. 223

de la ea o modelare idealizatoare de teme ori situaţii curente, o mângâiere salutară până şi în prezentarea demonicului. Apoi însă poezia a intrat în opoziţie cu o societate ocupată de asigurarea economică a vieţii, a devenit expresia regretului faţă de descifrarea ştiinţifică a lumii şi lipsa de poezie a mediului oficial; se ajungea la o ruptură netă cu tradiţia; originalitatea poetică se legitima prin anormalitatea poetului; poezia se proclama limbajul unei suferinţe gravitând în sinea sa, care nu mai aspiră la nicio vindecare, ci doar la cuvântul nuanţat; „acum, lirica se consacra drept cea mai pură şi mai înaltă manifestare a poeziei, intrând la rândul ei în opoziţie cu restul literaturii şi arogându-şi libertatea de a exprima nelimitat şi fără rezerve tot ceea ce-i insuflau o fantezie dictatorială, o interioritate lărgită până în subconştient şi jocul cu o transcendenţă goală.”[80]

Deşi scriitorul a încercat în repetate rânduri să se impună atenţiei generale prin teatru, moştenirea dramatică macedonskiană e relativ săracă sub raport valoric. După un debut timpuriu – avea numai 22 de ani – cu *Gemenii*, scriitorului i se reprezintă în 1880 comedia *Iadeş*, localizare a unui motiv din *Sindipa*. Coloritul bucureştean, satira moravurilor protipendadei, caricatura limbajului monden amintesc tradiţia comediilor lui Alecsandri. Tot ca autohtonizare a unei teme de circulaţie europeană trebuie văzută şi piesa *Unchiaşul Sărăciei*,[81] Într-un cadru ţărănesc, descris cu oarecare savoare şi autenticitate a limbajului, Macedoński dezvoltă o filosofie generoasă, de aspiraţii către un viitor mai bun şi dezaprobare a bogăţiei de origineândoielnică. Doi ani mai târziu, scriitorul evocă, într-o alegorie dramatică de mici dimensiuni, figura luminoasă a lui *Cuza Vodă*, opunând-o încă o dată lui *Carol I*. Curând însă, interesul său se îndreaptă către drama psihologică, lăsând o încercare în limba franceză, *Le Fou*, şi piesa *3 decembrie*; se orientează

80 Hugo Friedrich, Structura liricii moderne, traducere de Dieter Fuhrmann, Bucureşti, Ed. Univers, 1969, p. 15 şi urm.

81 Al cărei motiv îl tratează şi Creangă în Ivan Turbincă.

apoi spre tragedia clasicistă, după modelul francez al secolului al XVII-lea, în *Saul**9 Ultima operă teatrală a lui

Macedoński, publicată postum, este *Moartea lui Dante*. Ca şi în cazul lui *Saul*, ideea tragică predomină, modelul fiind, de data aceasta, „teatrul antic”, aşa cum l-au înţeles Sofocle şi Eschil. În grija pe care Macedoński o acordă documentului istoric şi autenticităţii cadrului, precum şi în intenţia critică ce stă la baza tragediei – aceea de a spune adevăruri amare despre societatea contemporană lui prin intermediul unui episod istoric – *Moartea lui Dante* îşi dezvăluie latura autobiografică. Totodată, ea e pătrunsă de suflul romantic al poeziei macedonskiene, în simbolul lui Dante, dramaturgul vizând ideea mesianismului poetic, prezentă şi în teoretizările sale timpurii. În concepţia lui Macedoński, ilustrată aici scenic, poetul e înzestrat cu o misiune artistică şi socială. Şi el trebuie să-şi ducă la bun sfârşit misiunea, împotriva tuturor adversităţilor.

Moartea lui Dante este cea mai realizată operă dramatică a lui Macedoński, deşi îngreunată de alegorii şi încărcată de unele artificii scenice. Scriitorul creează totuşi câteva pasaje lirice de mare frumuseţe (cum este acela unde eroul îşi exprimă un autentic patriotism), punând totodată în lumină ideea biruinţei finale a geniului, care învinge împrejurările ostile.

Într-o continuă căutare de formule noi şi reafirmându-şi neastâmpărul creator, aşa ne apare Macedoński şi în proză. Activitatea sa în acest domeniu începe prin consemnarea unor impresii din călătoria întreprinsă, în adolescenţă, prin câteva ţări europene

(*Pompeia* şi *Sorente*, *Câteva pagini din jurnalul meu de călătorie*), unde poetul este impresionat de vestigiile Antichităţii romane, dar şi de priveliştea Vezuviului sau a mării, descoperite şi invocate cu efuziunile unui autentic romantic (*Pe ţărmul mării*, *Idilă*). O vreme îl ispiteşte basmul cult, repovestit după unele prototipuri autohtone sau culese din folclorul străin. Un basm de coloratură orientală – *Aşa se fac banii* – îi va servi mai târziu ca

pretext pentru scrierea unui scenariu cinematografic, cel dintâi scris de un român. Macedoński îl redactează însă în limba franceză, urmărit mereu de dorinţa de a se impune ca scriitor de circulaţie europeană.[82]

Ca prozator, Macedoński este înzestrat cu un dar al observaţiei plin de fineţe şi pătrundere psihologică, ceea ce îl orientează curând spre evocarea unor peisaje, tipuri şi întâmplări din realitatea contemporană; e atras îndeosebi de aspectele contradictorii ale realităţii româneşti din epoca sa, în care se îmbinau rămăşiţele lumii vechi, feudale, cu elementele tot mai strivitoare ale relaţiilor capitaliste. În ciclul publicat în *Literatorul* sub titlul *Tipuri dispărute*, iar în volumul *Cartea de aur* cu titlul *Năluci din vechime*, Macedoński evocă unul câte unul tipurile familiare ale unui Bucureşti vechi, pe cale de dispariţie: *Pitarul*, *Cămătarul*, *Căpitanul de poştă*, *Surugiul*, *Verigă – Ţiganul*, (cel din urmă, admirabil prin darul portretizării)

sau *Cănăriţa*, unde obiceiul vechi e evocat nu numai pentru ciudăţenia lui, ci şi pentru potenţialul său de dramă omenească. *Nălucile* lui Macedoński, cu coloritul şi pitorescul lor, se înscriu pe linia realismului memorialistic al lui Nicolae Filimon sau Ion Ghica.91 Macedoński evocă existenţa umilă a slujbaşilor, amintind galeria de tipuri ale lui Gogol (în *Nicu Dereanu*) sau se identifică cu toţi cei furaţi şi dezamăgiţi rând pe rând de un vis pe care nu îl pot atinge (*Cometa lui Odor eseu*). Asemenea psihologii sunt sondate de prozator cu îndemânare, bizarul împletindu-se nu odată cu elementul fantast, ca în nuvela *între coteţe*. De foarte multe ori, în asemenea personaje putem descifra în filigran profilul fantast al scriitorului însuşi. Nu e mai puţin adevărat că în notaţiile de stări halucinante, în transcrierea coşmarului, în lumea filtrată prin lupa măritoare a psihologiei infantile (ca în *Pe drum de poştă*) Macedoński încerca noi posibilităţi de investigare ale realismului psihologic, prefigurând mijloace

82 Mircea Zaciu, op. cit., p. 18

proprii romancierilor dintre cele două războaie mondiale.

Pictural prin excelenţă în descrierea Bucureştilor vechi, cu grădini multe şi case bătrâneşti (*Bucureştii lalelelor şi ai trandafirilor*), el ştie totuşi să creioneze din linii repezi o mişcare de stradă (în *între cotețe*) sau atmosfera unui conac la vremea strângerii roadelor (*Zi de august*), ca şi sumbra existenţă, într-un oraş mare şi indiferent, a celor mărunţi şi neînţeleşi (*Nicu Dereanu*).

Trebuie afirmat, aşa cum am început să arătăm în paginile de mai sus, că moştenirea esenţială a prozatorului Alexandru Macedoński se află cuprinsă în volumul *Cartea de aur*, din 1902. Aici s-au tipărit majoritatea „nuvelelor lirice”, aici a concentrat, miraculos, autorul, esenţa aportului său. Înaintea *Cărţii de aur*, există în activitatea prozatorului o extrem de lungă perioadă preparatoare, când Macedoński nu este încă desăvârşit, iar exerciţii prozastice dintre cele mai felurite se succed în serie; paralel cu *Cartea de aur*, coexistă fragmente şi reluări. După *Cartea de aur*, vor vedea lumina tiparului două opere de crepuscul stilistic[83]; inovaţia din *Cartea de aur* se găseşte reluată într-o stilizare oarecum lipsită de forţă artistică. Din orice perspectivă am examina opera macedonskiană în proză, *Cartea de aur* cuprinde esenţialul din punct de vedere stilistic şi se transformă într-un fel de ax central în jurul căruia se învârteşte universul prozastic al autorului.[84]

Tradiţia critică a privit opera lui Macedoński drept un tot unitar şi a pus în paralel, pentru a demonstra, de exemplu, o filiaţie, versuri din *Prima vorbă* cu reale capodopere din *Flori sacre*. Renaşterea autorului din jurul anului 1890 echivalează cu un miracol. Atunci când devine creator simbolist în adevăratul sens al cuvântului, adică după pragul 1885 – 1890, Macedoński descoperă odată cu marea poezie şi propria sa personalitate. Până atunci se

---

83 Le calvaire de feu, 1905, cu varianta românească Thalassa, 1916

84 Mihai Zamfir, Prefaţă la Alexandru Macedonki, Cartea de aur, Editura Minerva, Bucureşti, 1986, p. 6

mulţumeşte să personifice versatilul: ecouri romantice, post-romantice, neoclasice, naturaliste ori simboliste îşi dădeau întâlnire în forme neasimilate şi într-un univers epigonic.94

Adevăratul Macedoński este simbolist, dar numai după ce ajunsese un mare scriitor, adică după 1890. Printr-o creaţie compensatoare explicabilă psihologic, creatorul autentic apare atunci când veleităţile mondenului s-au văzut anulate, iar Alexandru Macedoński – a atins – material şi social – punctul final al declinului. Dispreţuit, repudiat şi marginalizat, literatul se reafirmă, în pragul vârstei de patruzeci de ani, ca mare scriitor.

Dacă acest fapt este valabil pentru întreaga operă a autorului, dar în primul rând pentru poezie, el se verifică şi în ceea ce priveşte proza – evident, cu unele nuanţe: anul 1890 se dovedeşte oricum decisiv în crearea „nuvelei lirice”. Descoperirea propriului specific prozastic este însă ceva mai timpurie: încă din faza juvenilă a *Nălucilor din vechime*, Macedoński avea intuiţia unui nou stil şi ajungea, în anii 1886 – 1887, la redactarea primelor capodopere.

Regimul creativ macedonskian se încadrează, în acest capitol, paradigmei generale a poetului simbolist. Atât Baudelaire şi Mallarmé, cât şi Charles Cros şi Jules Laforgue compun proză; dar proza lor va avea în permanenţă o situaţie complementară faţă de propria poezie şi se va defini în funcţie de ea. De obicei autobiografică, fragmentară şi confesivă, proza lor constituie, în absolut, o posibilă explicaţie a poeziei. Aceeaşi situaţie şi în cazul lui Macedoński; deşi independenţa şi individualitatea prozei sale în raport cu poezia par a fi cu mult mai mari: autobiografică, dar rareori explicativă, nuvela lirică a autorului român se individualizează şi cucereşte un teren estetic propriu.

Către anul 1890, specificul simbolist se regăseşte întreg, atât în poezia, cât şi în proza lui Macedoński. Dar autorul a ştiut să creeze acesteia din urmă un spaţiu inconfundabil, compus din inspiraţie tradiţională, stilizare locală şi autobiografie filtrată discret. O structură stilistică

complexă individualizează *Cartea de aur* în istoria prozei noastre.[85]

Nuvelele lui Macedoński apar într-un moment care le-a fost foarte puţin prielnic. La 1900, pentru publicul cititor, termenul *proză* era echivalat cu cel de *proză de observaţie* sau de *naraţiune obiectivă*; ne aflăm în plină afirmare a discursului detaşat, în care raportul dintre autor şi lumea creată se reduce la situaţia demiurgului scriptural faţă de o realitate ce se cere „reflectată”. Este de ajuns să recitim un text simptomatic al celui mai mare critic al vremii, Titu Maiorescu[86], pentru a vedea ce tip de proză constituia reperul timpului respectiv. I.L. Caragiale, Duiliu Zamfir es cu, Ioan Slavici, Ion Creangă sau veleitarii de la revista *Contemporanul*, în ciuda diferenţelor dintre ei, slujeau instinctiv acelaşi mod de a compune proză, modul scriptural şi obiectiv. Tiparul lor mental abstract şi modelul spre care tindeau aveau aceeaşi configuraţie. Prozatorul trebuia să înfăţişeze pe „oamenii de rând”, pe anti-eroii realităţii înconjurătoare, trebuia să privească detaşat şi obiectiv lumea reprodusă.

Proza artistică propusă de Macedoński încă din primii ani ai *Literatorului* nu numai că mergea contra curentului, dar stârnea ilaritatea reprezentanţilor prozei „serioase”. Înzestrarea modestă a unor discipoli, precum Bonifaciu Florescu, C. Cantilli sau Th. M. Stoenescu, furniza un argument suplimentar. Cultul cuvântului în sine, descripţia de aparenţe gratuite şi subiectivismul extrem – tot atâtea motive de scandal. Înainte de a fi cel puţin omologată drept literatură, proza simbolistă incipientă contrazicea intim însăşi ideea curentă de proză.[87]

Situaţia se complică prin chiar poziţia lui Macedoński faţă de inovaţiile formale. Într-adevăr, după o etapă iniţială de epatare metodică a gustului comun[88], inovaţia

---

85 Idem, p. 7;

86 Literatura română şi străinătatea

87 Mihai Zamfir, op. cit., p. 8;

88 Este vorba aici de primii ani ai revistei Literatorul.

prozastică simbolistă începe să se răspândească: pleiada tinerilor afirmaţi în ultimul deceniu al secolului optează decis pentru fantastic, scriitură poetică şi forme prozodice la limită, cum este poemul în proză. Calitatea non-conformismului creşte încet dar constant, prin Ştefan Petică, I.C. Săvescu sau Dimitrie Anghel. Însă maestrul lor nu i-a urmat până la capăt. Dacă punem între paranteze experimentul liric reprezentat de romanul *Le calvaire de feu* (producţie destinată mai mult străinătăţii), Macedoński a rămas până la sfârşit într-un relativ compromis cu tradiţia. El schiţa mereu o împăcare instinctivă cu reprezentanţii autorizaţi ai prozei.[89]

A existat dintotdeauna în proza lui Macedoński o atracţie covârşitoare către trecutul premodern al României, către epoca patriarhală când familia Macedoński, instalată la moşie, ducea încă o existenţă seniorială. Nici nu e de mirare: gazetarul politic şi social şi-a manifestat mereu preferinţa pentru imaginara stare de echilibru social din epoca regulamentară sau fanariotă. *Nălucile din vechime*, dar şi mici capodopere precum *Casa cu no. 10* sau *Bucureştii lalelelor şi ai trandafirilor* îşi extrag substanţa poetică din supralicitarea unui univers arhaic pur.

Printr-o consonanţă nebănuită cu spiritul prozei româneşti precedente, Macedoński intuieşte filonul memorialistic esenţial al literaturii noastre. De la primele schiţe ale lui C. Negruzzi din jurul anului 1840, urmate în acelaşi spirit de cele ale lui M. Kogălniceanu, V. Alecsandri sau Alecu Russo, şi până la proza agreată la *Convorbiri literare*, prin excelenţă consacrată amintirilor, proza românească a trăit din rememorare, mereu sub semnul nostalgiei.[90]

---

89 în articolele din Forţa morală (1901) sau din Le beau Danube bleu (1905), pionerul simbolismului extremist de la 1880 face elogiul echilibrului şi pare a tinde, în forul său intim, către clasicismul greco-latin. Macedonski nu se mai află la o aşa mare distanţă de permanentul său opozant în materie literară, de I.L. Caragiale.

90 Mihai Zamfir, op. cit., p. 10

În altă tonalitate şi în altă epocă, discursul laudativ al timpului trecut se regăseşte şi la Macedoński: o contradicţie fertilă între scriitura simbolistă şi atracţia către trecutul premodern stă la baza „nuvelei lirice”. Acest tip de nuvelă va constitui aportul original al poetului simbolist la configurarea peisajului prozei româneşti la trecerea dintre două secole. Un simbolism iniţial, neîmpins până la ultimele consecinţe, inventarea poemului românesc în proză, dar abandonarea lui ulterioară; cult al ornamentului decadent, dar căutare a lui în stratul de arhaitate profundă. Astfel s-ar putea sintetiza antinomiile de bază care au produs o proză uneori excepţională, comparabilă cu poezia scrisă de Macedoński în cele mai înalte puncte ale ei.[91]

În extrema tinereţe, Macedoński nu face, prin urmare, proză ci, îşi transcrie în proză impresiile. Regăsim aici excrescenţele cele mai lipsite de vitalitate ale postromantismului, pagini care amintesc faptul că autorul era contemporanul unor Nicu Gane, Pantazi Ghica sau Iacob Negruzzi. Sentimentalismul violent se combină, în acest gen de scrieri, după o reţetă literară sigură, cu exotismul strident şi naiv. Pe când se afla pentru prima oară în Italia, copleşit de ceea ce vedea, tânărul scriitor publica întinsa bucată *Pompeia şi Sorento*[92]\ scriitorul avea numai douăzeci de ani şi aproape nimic nu lăsa să se întrevadă caligraful artist de mai târziu. Sunt paginile unui reportaj entuziast şi consemnativ, inferioare, fără îndoială, din care consemnăm doar atracţia sudică declarată şi bine ascunsă, câteva tablouri italiene în care marele colorist de mai târziu se lasă doar presimţit. În rest, nimic nu situează această bucată de început deasupra compunerilor paşoptiste. Mai mult, exact ca în memorialele romantice de călătorie, firul reportajului se rupe brusc pentru a lăsa loc insertului epic intitulat *Peştera amorului*, episod fără legătură directă cu restul relatării.

---

91 Idem, p. 11

92 Revista Oltul, 1874

Tot sub semnul experimentului exotic se plasează şi redactarea poemelor sale în proză; dacă *Cei doi îngeri* a fost scris într-adevăr la Ischia în 1873, atunci Macedoński este autorul primului poem românesc în proză, ceea ce nu este surprinzător. Familiarizat din tinereţe cu literatura franceză, scriitorul aderă la spiritul ei încă din perioada primului exil voluntar la Paris (1884 – 1885). Baudelaire inaugurase deja noua specie cu volumul *Spleen de Paris*, iar simbolişti de mâna a doua[93] o făceau să avanseze în conştiinţa publică. Observăm însă că poemul în proză propriu-zis, compus după rigori sintactic-prozodice şi tropice stricte, i-a rămas străin autorului român: tradiţionalismul său funciar şi-a spus probabil cuvântul. Fapt este că cele câteva poeme în proză ortodoxe scrise de Macedoński[94] nu au o valoare artistică deosebită şi pot fi trecute în categoria exerciţiului mimetic. Nimic nu lasă să se întrevadă reformatorul de mai târziu – poate doar căutarea obstinată a noutăţii.

Trecerea spre proza autentic simbolistă nu s-a făcut brusc, în urma vreunei revelaţii instantanee, pentru că vagi promisiuni existaseră şi în bucăţile juvenile. Poate că cea mai tipică proză premonitorie este *Palatul fermecat* (1881), o încântătoare fantezie de decoraţie interioară, atestând deja una dintre dimensiunile capitale ale nuvelelor de maturitate, şi anume cultivarea ornamentului preţios. Prin *Palatul fermecat*, prozatorul făcea pasul decisiv, trecând din teritoriul comun al inspiraţiei locale în ficţiune integrală. Sub raportul construcţiei, această bucată înfăţişează paradigma evoluţiei macedonskiene: început ca o nuvelă comună, *Palatul fermecat* s-a transformat în ceva infinit mai amplu, şi-a câştigat dimensiune spaţială, devenind o specie de naraţiune lirică deocamdată imposibil de definit[95]. „Drept cameră de culcare îmi alegeam patru pereţi, tapisaţi cu atlaz albastru

93 Precum J. Destree, Mac Olin, Stuart Merrill.

94 Pe ţărmul măr ei, Poema poemelor.

95 Macedonski o numea „fantezie originală”.

ca cerul, care cădea în cute ondulte de-a lungul lor, separat pe intervale cu câte o torsadă de fir care se termină printr-un ciucure format din mici mărgăritare. În centrul tavanului strângeam toate cutele atlazului, ceea ce forma o foarte frumoasă domă fluturătoare. Patul era înălţat pe câteva trepte, faţă în faţă cu uşa de intrare. Scund şi cu răzămătoare răsucite cu eleganţă, lemnul său de trandafir dispărea pe jumătate subt valurile unui polog de Bruxelles ce-l înfăşură ca într-un nor diafan. În unghiurile odăii, câte o sprijinitoare de abanos încrustată cu fir de argint şi încărcată cu vase de porţelan conţinea plantele cele mai rare şi umplea aerul cu nişte parfume îmbătătoare. Transparenţele de fluidă trandafirie îndulceau cernând printr-însele tonurile azurii ale zilei născânde; iar din centrul cutelor de atlaz ale tavanului scobora pe două lănţişoare de argint o lampă rotundă, formată din plăci de sidef, subţiri ca foaia de hârtie, aşa că, ori de câte ori o aprindeai, odaia se umplea de o palidă lumină, albă şi uşor nuanţată cu roşu. Ai fi crezut că este însăşi luna care răsare!”

Pe urmele *Palatului fermecat*, autorul revizuieşte însăşi noţiunea de naraţiune sau de nuvelă şi ajunge la concluzia că nu invenţia epică importă, ci încărcătura emotivă cuprinsă în text. Lecţia simboliştilor de cenaclu[96] îl lămurise asupra specificului prozei simboliste, greu de găsit pe teren pur faptic. Paralel cu propria sa evoluţie interioară spre simbolism, Macedoński îşi însuşeşte spontan un nou concept de proză, a-faptică şi nonnarativă, în măsura în care descripţia însăşi devine etapă obligatorie pentru sondarea misterului. Descrierea simbolistă este un ultim contact cu lucrurile şi cu lumea fenomenală înaintea saltului în invizibil. Macedoński reface pe cont propriu traseul acestei experienţe.[97]

Se schimbă astfel complet optica artistului: până atunci, descrierile fuseseră interstiţii statice într-un flux

96 Amintim pe Charles Cros, Remy de Gourmont şi Jules Laforgue.

97 M. Zamfir, op. cit., p. 12;

narativ primordial, pauze calculate în trama narativă. Nu numai întreaga poză paşoptistă românească se supusese acestei reguli, dar aproape întreaga proză contemporană lui Macedoński. Prozatorul se aventurează într-un proiect cu sens invers: drama narativă va fi simplu pretext epic pentru fastuosul poem în proză pe care-l încadrează. Dacă până acum descripţiile jucaseră rolul de pauză în naraţie, de acum încolo naraţia schiţează prelungiri ale descripţiei, lipsite de importanţă.

Astfel au luat naştere capodoperele cuprinse în *Cartea de aur*. Judecate după tipare tradiţionale, aceste naraţiuni pleacă de la motive dintre cele mai felurite: pun în scenă autobiografia (*Pe drum de poştă*, *Dramă banală*[98], *O noapte la Sulina*), creează câţiva alter ego fantasii, care duc la extrem şi uneori la nebunie manii nevinovate ale autorului lor (*Între coteţe*, *Nicu Dereanu*) sau ridică propriile aspiraţii ale lui Macedoński la nivelul unor reprezentări simbolice (*Zi de august*, *Masca*). De la pretexte felurite se ajunge însă în acelaşi punct – şi anume la „poemul" central, capodoperă perfect caligrafiată, detaşabilă de context.

La rigoare, deducem definiţia simbolismului numai pe baza diferenţelor dintre o descriere tradiţională şi una aparţinând lui Macedoński. Aceste „poeme" aflate în centrul nuvelelor pot fi intitulate diferit: „Cula boierului Stambulichie" (debutul nuvelei *Zi de august*), „Marină de seară" (finalul bucăţii *o noapte în Sulina*), „Ivirea zorilor" (tabloul din *între coteţe*), „Camera mortuară" (pasajul central din *Dramă banală*), „Interior patriarhal" (esenţa schiţei *Casa cu no. 10*). Rareori o operă precum *Cartea de aur* a răspuns simbolismului prin sincronie mai acut decât creaţia macedonskiană. Baudelaire însuşi a fost nu numai unul dintre patronii spirituali ai *Literatorului* încă din primii ani ai revistei, ci şi idol al lui Macedoński, veşnic dispus să baudelairizeze.

Încercând să distingem notele originale, observăm că

98 Dedicată lui Constant Cantilli.

tehnica descriptivă a autorului se caracterizează prin cuplarea oarecum neaşteptată a doua porniri de aparenţe opuse, producătoare finalmente ale textului: pe de o parte, surprinderea fibrei intime a lucrurilor, compunerea unor peisaje „mişcate”, a unor tablouri cu viaţă interioară; pe de altă parte, pasiunea de colecţionar şi de estet în sensul modern al cuvântului, atracţia pentru obiectele savant asamblate în gustul estetismului *fin-de-siècle*.109 Mai întâi, cultul acelui abis baudelairian spre care au privit toţi simboliştii europeni cu fascinaţie şi oroare; apoi, perspectiva retragerii în sere calde, ornate cu toate visele decorative ale lui Des Esseintes. Prin urmare, propensiune metaforică mereu contrazisă de colecţionarul metonimic, între aceste două limite se naşte nuvela lirică macedonskiană.

Cele două tendinţe se regăsesc în textele principale din *Cartea de aur*, dar, în cazuri excepţionale, se întâlnesc chiar în acelaşi fragment. Există descrieri macedonskiene metaforice, non-conformiste faţă de ideea anterioară de peisaj, şi descrieri metonimice, în care prozatorul înregistrează suprafaţa obiectelor. Vibraţia metaforică frapează cea dintâi.110

„Pajiştile şi arăturile, cu bogăţia lor de bucate, se desfăşoară, peste râu, până la poalele dealurilor, şi urcă uneori pe ele. Spre dreapta, acoperişurile de tinichea de la câteva biserici sătești răsar licăritoare în lumina unei zile de pe la începutul lui august. Dincoace de Plăviţa, în poalele dealului din stânga, se ridică, veche şi coperită cu şindrilă, biserica comunei Stămbuleşti, al cărei turn e ocolit de porumbei ce se îngurluiesc.

Cu privire pe această fermecătoare vale, colţ al unei Elade de odinioară, albeşte aşezată cam la sfertul dealului, cula cu pridvor de zid a boierului Stambulache. Pe coastă în sus, pornesc spre dânsa ulmi bătrâni; pruni călugăreşti, cu prune cu gât, galbene şi lungăreţe; pruni obişnuiţi, duzi prăfuiţi şi nuci cu foi late şi umbră mirositoare. Amestecaţi în acelaşi asalt pe care pomii şi copacii îl dau dealului se află un număr oarecare de corcoduşi şi câţiva cireşi. […]

Odată cu urcarea coastei spre cula cuconului Stambulache, urcă şi pomii, ce izbindu-se de gardurile curţii boiereşti, îi dau ocol şi o iau la mijloc.

Această obştească pornire a văii spre cucerirea înălţimilor, ce sunt totdeauna în lumina soarelui sau a lunii, ameninţă cu rădăcinile pomilor şi ierburilor să spargă gardul care împrejmuieşte casa pitarului şi, cu vremea, să dea iureş însăşi culei, să se agaţe de ea, să i se încleşteze în ziduri, să-i ştirbească temelia şi rozând-o, s-o surpe şi s-o şteargă din faţa pământului.”[99]

Fragmentul reprodus se află în primele pagini ale nuvelei *Zi de august* şi el deschide, într-un anumit fel, *Cartea de aur*. Suntem departe nu numai de vaga armonie pe care am fi tentaţi să o percepem la început, dar şi de evaziunile coloristice ale unui Alecsandri sau

Bolintineanu. Dacă primele cuvinte ale descrierii trimit încă la un peisaj semibucolic, pe măsură ce avansăm, o panică inexplicabilă pare a cuprinde pe prozator: copacii capătă o viaţă independentă, transformându-se în entităţi duşmane omului, care desfigurează literalmente peisajul iniţial. În plan gramatical, această schimbare de perspectivă se traduce nu numai prin abundenţa neobişnuită a sintagmelor verbale, ci şi prin locul central pe care ele îl ocupă în punctele nodale ale textului. Verbele nu sunt întâmplătoare, ci formează tropi destul de complicaţi, de obicei metafore personificatoare, aşa încât ele generează, dintr-un plan de adâncime, tot textul şi îi modifică structura internă. Chiar elementele pur statice sunt aduse, în sintagme verbale, la o viaţă neaşteptată („cula… albeşte”, „oglinda licăreşte”, „gardul împrejmuieşte”); când e vorba de plantele ciudate, personificate, atunci suita sintagmelor verbale sugerează un apocalips local: „pajiştile şi arăturile… urcă”, „ulmii pornesc”, „pomii şi copacii dau asalt… dau ocol culei, o iau la mijloc”,

99 Alexandru Macedonki, Cartea de aur, Zi de august, Editura Minerva, Bucureşti, 1986, p. 3

„obştească pornire a văii spre cucerirea înălţimilor… ameninţă să spargă gardul” etc.112

Se construieşte, astfel, o descriere metaforică, deoarece peisajul schiţat mai sus nu este indiferent sau izolat: el reprezintă uvertura „naturală” pentru drama umană ce se va desfăşura mai târziu, adică pentru înflăcărarea erotică în care vor fi antrenaţi cei doi tineri, Trana şi Niţă. Ca şi în alte scrieri macedonskiene, dogoarea Erosului căreia îi va cădea victimă, în acea zi de august, apariţia Tranei este prefigurată de agitaţia peisajului. Mai târziu, *Thalassa* va oferi un exemplu şi mai elocvent. Deflorarea fetei intră în consonanţă, în viziunea prozatorului, cu frământarea întregii naturi, cu ruperea tiparului peisagistic, cu violentarea solului. O „desfăşurare de simţuri” se petrece pe toate palierele naraţiunii, puse, toate, sub semnul tabloului-uvertură citat mai sus: pe terasă, familia şi prietenii boierului Stambulichie îşi devorează dejunul cu poftă pantagruelică, într-o frenezie sexuală derivată; fiul boierului, Costică, începe cu Floarea o idilă ce va duce, probabil, la finalul răvăşit şi violent realizat de Niţă şi Trana exact în acelaşi timp. Cei doi tineri imprimă o paradigmă de comportare tuturor personajelor. În fine, hora sălbatică din jurul focului, prelungită până noaptea târziu, reprezintă un derivativ ludic al aceluiaşi instinct erotic dominator. Iubind, mâncând şi jucând hora, eroii participă, de fapt, la acelaşi ritual orgiastic, pentru că cele trei acţiuni se continuă şi se completează, fac parte din acelaşi scenariu. Fiecare gest din *Zi de august* are un ecou în propriul text al nuvelei, inteligibil numai prin raportare la schema sugerată mai sus. Iar pentru a oferi cifrul de lectură al întregului text, Macedoński schiţează magistrala uvertură peisagistică, în care frământarea naturii întregi ţine de expansiunea necontrolată a aceluiaşi Eros.113

Scriitura metaforică a autorului corespunde, prin urmare, unui proiect textual dintre cele mai coerente: descripţia de natură concentrează semnificaţiile transdescriptive ale întregii opere, descoperindu-ne astfel

nucleul artei simboliste. Elementele de natură, întâmplările şi gesturile cotidiene trebuie reinterpretate de autor pentru ca ele să se transforme în operă de artă. Adevăr etern, fireşte, dar pe care epoca simbolistă l-a descoperit mirată, ca pe o noutate senzaţională. Schiţa picturală bazată pe tonuri aurii luminoase, intitulată *Soare şi grâu*, expune acest adevăr estetic într-o manieră aproape didactică: un accident al trăsurii cu patru cai opreşte nişte călători în mijlocul unui lan de grâu; nu există un tablou, în sensul obişnuit al cuvântului, ci o îmbinare a culorii, a luminii şi a stării de spirit ce se revarsă, ca o minune, peste cei câţiva orăşeni. Aflat printre călători, scriitorul este singurul om care încearcă se verbalizeze miracolul: [100] „Călătorii intrară înăuntru. Caii o urniră din loc. Ei o târau cu greu, dar, în sfârşit, o duceau. Târâş-grăpiş, călătorii ajunseră în sat, se deteră jos şi rămase peste noapte acolo.

Dar aurul ce se şterse de pe holdele de grâu, odată cu asfinţirea soarelui, nu se şterse din amintirea lor…

Şi unul din ei măcină din grâul prin care trecuseră, şi îl amestecă cu soarele dusei zile, ca să facă şi din unul şi din altul o pâine a neuitării spre a se hrăni şi alţii cu ea…”[101]

Tehnica revine şi în alte nuvele, unde scriitura se află de la început precis orientată. În textul *între cotețe*, blândul Pândele Vergea, bucureştean mediocru şi inofensiv, visează să-şi schimbe statutul existenţial. Pentru o asemenea fantastică metamorfoză, autorul începe cu descrierea unui peisaj în care impresionismul se impune ca modalitate picturală. Din curtea de mahala unde trăieşte, eroul asistă la o nouă Geneză, la jocul fantastic de umbre şi lumini ce precede apariţia soarelui. Ivirea zorilor este momentul în care, după expresia scriitorului, „lucrurile începeau să-şi hotărască formele” şi totul devine posibil, în întuneric, lumea se prezenta încă drept un haos al tuturor

100 Idem, p. 18
101 Idem, p. 19

virtualităţilor. Fără aparentă legătură cu fabula propriu-zisă, uvertura semifantastică a naşterii oraşului din tenebre stabileşte tocmai acea relaţie nebănuită, ascunsă şi, în ultimă instanţă, aleatorie ce uneşte metaforizatul de metaforic. În cazul de faţă, metaforicul este un text continuu şi pictural, compus din neguri, lumini şi câteva culori, destinat parcă a demonstra virtuţile literare ale impresionismului: „Înecat încă de întuneric, oraşul îşi lăbărţa sub deal deşirările lui de uliţi, urca spre înălţimile Pieţei Teatrului, se cocoţa pe Dealul-Spirei, pe urcuşurile Mitropoliei, şi curgea, de la apus la răsărit, cu aceeaşi năvală uriaşă. Casă cu casă, şi uliţă cu uliţă, Bucureştii păreau că se îmbrâncesc pentru a-şi face loc să intre mai iute în lumina zilei. Clădirile, cu unghiurile şterse, cu coperişurile vălmăşite, luau înfăţişări ciudate şi se îndreptau spre depărtări ca nişte mari talaze de beznă. Teatrul, într-o parte, şi Spitalul Militar într-alta, pluteau deasupra lor ca nişte mari şi negre vapoare. Unul după altul, felinarele se stingeau şi, apropiind nălucă de nălucă, le amestecau într-un singur morman de negură pe care îl culcau peste Bucureştii mistuiţi din faţa pământului.[102]

„Dimineaţa lua însă în stăpânire marginea de capitală ce i se afla în drum, şi albicioasa ei pâclă, străpunse pe locuri de turnuri şi clopotniţe, se împingea deasupra întunericului rărit. Desimea aburilor smulşi pământului de apropierea ivirei soarelui se subţia, lucrurile începeau să-şi hotărască formele, şi în cer pornea să curgă o Dunăre albă şi neţărmurită; tot ce fusese întuneric se schimba în lumină; însufleţirea răsăritului se lăsa peste tot, tivea norii cu vişiniu, îi vărga cu dungi roşii şi, înflăcărând adâncimile elipticei soarelui, îi sufla cu aur”.[103]

Un text precum *o noapte în Sulina* a fost, la rândul lui, compus în vederea realizării descrierii finale: până aici,

---

102 Alexandru Macedonski, volumul Cartea de aur, între coteţe, Publicată de Stabilimentul Grafic Albert Baer, Bucureşti, 1902, p. 30

103 Alexandru Macedonki, op. cit., Intre coteţe, p. 33

se reia regula *Cărţii de aur*. Ceea ce apare ca o noutate este îmbinarea dintre scriitura metaforică profundă şi concesiile făcute gustului estetizant, alăturării insolite de culori. Marina impresionistă este tradusă în cele mai frumoase fraze, întretăiate însă de amănunte pitoreşti sau şocante. Tabloul din *o noapte în Sulina* face legătura între scriitura metaforică şi cea metonimică, unificând tendinţele opuse ale spaţiului prozastic macedonskian: „Pe mare, pe Dunăre şi prin trestii, răsfrângerile soarelui ce-şi lua ziua bună păreau că zboară ca nişte fluturi galbeni şi roşiatici. Vapoare, cu mişcarea matrozilor pe punţi, însufleţeau portul. Dinspre valuri şi dinspre partea Insulei Şerpilor, un vas-pilot, împurpurat de soarele ce se înecase pe trei sferturi în mare, se arăta cuprins de flăcări. În dreapta portului, palatul Comisiunei europene, clădire tot atât de măreaţă ca şi a Universităţii din Bucureşti, în mijlocul orăşelului de case ale impiegaţilor săi, privea marea cu întreitul lui şir de ferestre suprapuse, ca şi cum, înăuntrul odăilor, ar fi fost aprinse mii de lumânări în polecandre de argint şi cristal. Dar, cu începutul, valurile se catifelau cu întunecările liliachii ale unui indigo ce, neîncetat, se posomora. Trandafirii muriră în cer şi pe apă. Crinii argintii îşi deteră sufletele în guri de beznă asupra mării şi împrejurimilor. Apusul singur mai rămase, câtăva vreme, luminos. Nu trecu însă mult şi cerul luă, şi de acea parte, înfăţişarea verzuie a peruzelelor ce îmbătrânesc şi mor. Secera de diamant a lunii scânteia cu o dulceaţă lăcrămoasă.”[104]

Tehnica pur descriptivă a autorului evoluează în sensul autonomizării culorii şi a luminii: Macedoński nu se mai simte obligat să respecte conturul obiectelor, să „deseneze”, ci operează doar cu culori şi mase de umbră. Tabloul Sulinei este cel al unui impresionism care a câştigat teren. Dar maniera artistă a prozatorului, mereu prezentă, ajunge să reprezinte, într-un anumit fel, efigia stilului macedonskian; transa metaforică a trecut mai puţin

104 Alexandru Macedonia, op. cit. O noapte la Sulina, p. 55

observată în exegeza de specialitate, în schimb s-a impus cu deosebire imaginea unui Macedoński estet *fin-de siècle*. Există, fără îndoială, o componentă esenţială a ornamentului preţios în proza autorului.[105] Deja *Palatul fermecat*, pragul spre estetism al scriitorului, cuprindea o tipică invenţie de colecţionar, oglinda miraculoasă. Ea nu se defineşte doar ca producătoare programată de metonimii, ci şi ca definire involuntară a orizontului cultural macedonskian. Pentru autor, cultura avea aspectul unei suite de tablouri memorabile sub specie anecdotică.[106] Nu toate descrierile rămân la acest nivel naiv. Treptat, ochiul scriitorului începe să fie furat de tonurile tranzitorii sau şterse; metonimia, adică explorarea până la capăt a resurselor contextuale ale limbajului, nu va mai apărea sub forma didactică a oglinzii miraculoase, ci sub cea infinit mai subtilă a tabloului întâmplător sau a picturii de interior. „Firidele" reale şi simbolice din *Casa cu no. 10* reprezintă un muzeu fortuit, surprins de privirea indiscretă şi artistă a autorului într-o casă de epocă. Alăturarea muzeală a obiectelor materializează definiţia metonimiei: „Încolo, aşa era peste tot odaia de primire, iar tot la fel se înfăţişă şi cea din Uliţa Nemţilor-cu-coadă, cu mica osebire că în păreţii ei se afla un ocol de firide, cu perdelele de borangic cusute în mătăsuri şi fluturi, prin crăpătura căror se zăreau ori ciubuce de iasomie cu mari imomele de chihlibar înflorate în peruzele, ori mătănii de preţ, călimări de argint de pus în brâu, iatagane şi cuţite cu mânerele numai pietre scumpe şi chiar, în una din ele, bătută pe

---

105s imbolistă s-a amuzat în colecţionări bizare, aducând la Paris paravanul japonez şi vasul chinezesc.

106 f.Jşi în fiecare zi se succedau în acea oglindă tablouri noi, aşa că cei cărora le-ar fi fost dat să locuiască în salonaşul meu vreu câteva zile ar fi putut să vadă, pe rând, pe Isus Hristos urcând la calvar şi doborât de subt greutatea crucei, pe Neron încoronându-şi fruntea cu roze şi dând ordin să se ardă Roma, pe Napoleon I încremenit şi el şi calul său în momentul dezastruosului sfârşit de la Waterloo, Alexandru Macedonski, volumul Cartea de aur, între coteţe, Publicată de Stabilimentul Grafic Albert Baer, Bucureşti,
1902, p. 82

fundul peretelui, o minune de icoană lucrată în sidef şi adusă de la Ierusalim de cine ştie ce neam al boierului”.[107]

Ajuns în posesia deplină a acestei scriituri, Macedoński se amuză uneori realizând tururi de forţă picturale doar pentru plăcerea policromiei şi doar pentru a transforma în vis oriental o modestă grădină bucureşteană (*Bucureştii lalelelor şi ai trandafirilor*).

y4 u *reste, Vartifice paraissait a Des Esseintes la marque distinctive du génie et de l’homme*” – această frază a lui Huysmans defineşte sintetic perspectiva simbolismului ornamental asupra lumii. Însă acest enunţ nu se aplică neapărat şi prozei lui Macedoński[108], cel puţin în privinţa textelor reuşite din *Cartea de aur*. Este adevărat că resortul ultim al prozatorului Macedoński, dar şi al poetului, se găseşte în asocierea imprevizibilă şi graţioasă, în efectul contextual. De asemenea, prozatorul de nuanţă simbolist-ornamentală se lasă deseori tentat de abisul metaforic, având presimţirea netă şi a unui altfel de simbolism. Atunci îi apar în proză scenele cu semnificaţie abisală, descripţiile cu dublu fundal şi tot ceea ce s-ar putea ataşa unui simbolism al profunzimii. Prozatorul caută ornamentul preţios în tablouri autohtone, în case bucureştene patriarhale şi izolate, în ambianţa unor personaje precum *Cămătarul*. Tensiunea creativă s-a stabilit la Macedoński între un simbolism visat şi altul realizat în cea mai mare parte a paginilor.

Romanul liric *Thalassa* din 1916 reprezintă ultima etapă a evoluţiei prozei lui Macedoński. Precedată de un exerciţiu stilistic în limba franceză, *Le calvaire de feu* (1906), *Thalassa* supravieţuieşte atât ca realizare literară independentă, cât şi ca propunere de frapantă originalitate pentru un nou tip de roman.

Din fericire, varianta românească apare mult superioară: redactând în propria sa limbă, marele scriitor reintră în drepturi. Acuitatea sa lingvistică duce la

---

107 Alexandru Macedonki, op. cit. Casa cu no. 10, p. 106

108 M. Zamfir, op. cit., p. 19

înlăturarea multor glose semiştiinţifice şi oferă un text care, păstrând esenţa frazelor din textul francez, a renunţat la aerul ridicol. Reforma acţionează în mai multe direcţii: sporeşte întrucâtva substanţa epică; analizele scad în întindere şi rămân reduse la intuiţia de bază; în fine, urmărind cadenţa anotimpurilor în paralel cu timpul interior al eroului, Macedoński face din insula Lewki, încadrată unei naturi de vis, personajul principal al scrierii.

Peisajele abisale din *Cartea de aur* revin de multe ori în *Thalassa* cu forţă remarcabilă. Evident, avem a face cu un stil deja obosit – şi însăşi abundenţa descrierilor este aici semn de crepuscul. Însă atracţia scriiturii metaforice pare că sporeşte uneori în raport cu nuvelele şi duce la pagini de mare subtilitate, la o revărsare impresionistă copleşitoare. Thalassa pătrunde, la un moment dat, într-o peşteră simbolică, trece pragul spre altă lume; utilizând cu lejeri tate simbolurile fundamentale ale literaturii contemporane lui şi mergând în profunzime la simbolurile riturilor de trecere, Macedoński îl face pe eroul său să păşească hotarul irealităţii şi să plonjeze în sfera metaforicului: „Cameră de templu subteran, sau subsol al unui altar dispărut ale cărui maiestuoase propilee vor fi stârnit cândva aceeaşi admiraţiune ca Parthenonul, locaşul în care Thalassa se află era nalt şi pătrat. Pereţii lui, neîncărcaţi de podoabe erau, ca şi pardoseala, din marmoră gălbuie. Lumina zilei curgea domoală înăuntru şi, răsfrângându-se pe poleiul pereţilor, îi aurea blajin. O pace răcoroasă cuprindea pe tânăr. Şi când ochii i se deprinseră cu jumătatea de întuneric, tihna locului, simplitatea lui gravă îl răpiră zbuciumării trupeşti – timpului – lui însuşi. Privirile pe care şi le plimba ocolitoare i se desfăţau aci de-a lungul ciubucului ce despărţea pereţii de tavan, aci pe gheaţa bălaie a lespezilor, ce-i răsfrângeau umbra ca o apă liniştită. Dar în fund, un stei de onic de coloarea lunii, uriaş dintr-o singură bucată, îi umplu vederea cu lumina lui moale. Înalt de o jumătate de metru pe o lungime de doi şi având o suprafaţă orizontală asemănată, acea minune a

timpilor străvechi putuse să fie deopotrivă pecetia pusă pe vreun mormânt sacru sau masa-jertfelnic a unor credinţi ce s-au stins. […][109]

Era purtat spre alte locuri şi spre alt timp, dar – lucru ciudat – în lumea în care începea nu se simţea străin. Se afla între palate de granit, de marmoră, de porfir, între peristiluri pe coloane măreţe, dinaintea unor porţi de bronz şi a unor tende de purpură. Pe pieţi şi pe strade curgea un amestec de mulţimi în tunici viu colorate, în paliume albe şi roşii. Sclave cu viorele în ochi, cu flori de maci pe buzeţi dau colinde, se ţineau de el printre veseliile de soare şi duioşiile de cântece toarse de voci de argint – printre exaltările de imnuri ce răsuflau afară din temple şi printre norii parfumelor arzând şi fumegând pe tripede. Iar deasupra şi împrejurul lui, un alt cântec: cel al primăverii şi al veseliei soarelui, în depărtări cu neîntrecutele privelişte ale jocurilor olimpice”.[110]

Sfera în care Macedoński îşi afirmă deplin măiestria descriptivă, în corelaţie sugestivă cu fondul afectiv al fiinţei umane, este cea a consonanţei vibratile a lumii sub semnul agitaţiei erotice. Eroul trăieşte într-o frenezie continuă, pe care o transmite naturii înconjurătoare; condiţionarea devine reciprocă în această trăire simetrică şi universală. În paginile *Thalassei*, scriitorul a transfigurat toate obsesiile tinereţii, motivele poetice esenţiale fiind puse sub semnul Erosului: pagina citată mai sus concentrează numeroase motive de largă circulaţie şi cu semnificaţii simbolice profunde în opera macedonskiană, de la poemele *Avatar*, *Lewki* sau *Ospăţul lui Pentaur* până la prozele *Palatul fermecat* sau *Zi de august*. Constantele operei lui Macedoński – fascinaţia sudului şi a Antichităţii clasice, cultul formelor şi al culorilor, non-conformismul social, erotismul – ies din nou în evidenţă pentru ultima oară în *Thalassa*. Limbajul s-a decantat, cuvintele, prin

109 Alexandru Macedonski, Thalassa-Nuvele, Editura Ere Press, Bucureşti, 2010, p. 34

110 Idem, op. cit. p. 36

succesive polisări, au căpătat reflexe de piatră preţioasă; în *Thalassa*, prozatorul este „macedonskian” fără efort. Chiar şi cele mai naiv-asociative descrieri din roman cuprind sintagme care sugerează, brusc, o nebănuită adâncime. Limbajul, ajuns la maturitate perfectă, după decenii de evoluţie, deschide constant obiectul spre dimensiunea captivantă a fantasticului. Un umil interior de cabană pescărească se transformă, sub ochiul colecţionarului, în muzeu somptuos, deoarece magia imaginativă se îmbină cu magia verbală:

„De sub larga vatră cu cotlon a odăiei vechiului paznic flăcările lemnului şi cocsului îşi unduiau apele portocalii şi albastre de-a lungul pereţilor, le mişcau pe tavan şi podeală, le aprindeau şi le stingeau, şi împrăştiau flori roşii, flori de purpură, flori rubinii, ale căror mărimi şi forme erau nespus de felurite. Ciorchini de verbine, mănunchiuri de camelii sângeroase, flori de rodiu aprinse de dogoritoarele pofte trupeşti, răsuri şi maci cu petale de foc, micsandre având pe ele o scânteietoare catifelare de aur roşu, pâlpâiau prin aer, se agăţau de pereţi şi tavan, se aşterneau pe jos.”[111]

Nu este doar un asortiment de culori: aici „flăcările… îşi unduiau apele”, „florile de rodii sunt aprinse de dogoritoare pofte trupeşti” etc. Permanentele asocieri între concret şi abstract în cadrul metaforelor ţin de o anumită viziune a autorului asupra lumii, concepţie al cărei scop este acela de a conferi impresia de vitalitate universului aparent neînsufleţit.

Locul prozei lui Macedoński în ansamblul literaturii române poate fi apreciat abia acum; semnificaţia ei s-a detaşat treptat, pe măsura purificării de ezitările tinereţii şi a câştigării unui timbru propriu. Primele sale texte se cufundă în anonimat, la nivelul producţiilor din *Revista contemporană*, însă inventivul autor nu a abandonat niciodată idealul consacrării reale.

Prin *Cartea de aur*, conceptul de proză

111 Idem, op. cit. p. 45

simbolistdecadentă încetează de a fi, la noi, simplu deziderat. Datorită nuvelei sale lirice şi poemelor în proză, Macedoński a făcut posibilă apariţia prozei simboliste de la pragul secolelor, deschizând drumul pentru Ştefan

Petică şi I.C. Săvescu, dar mai ales pentru Dimitrie Anghel. Putem remarca anticipări evidente, uneori cu precizie uimitoare: oglinda miraculoasă din *Palatul fermecat*, suport al imaginarului convenţional, va reveni, cu funcţii mult mai nuanţate, în *Oglinda fermecată* a lui Anghel; exotismul *Thalassei* şi inspiraţia marină se vor raréfia şi nuanţa infinit în poeme cum este *Mama*\ iar casa izolată cu no. 10, simbol concentrat în timp, va reveni cu semnificaţie tragică în *Ceasornicul bunicii*. În toate aceste cazuri, ca şi în altele asemenea, se observă trecerea de la ornament la metaforă. D. Anghel potenţează în imagini esenţializate sugestiile macedonskiene discursive şi abundente.[112]

În concluzie, Macedoński trebuie înţeles ca personalitate de sinteză, dar şi de tranziţie: de sinteză, întrucât prin compunerile de tinereţe el rezumă viziunea romantismului şi se apropie de naturalism; autor simbolist profund după 1885 – 1890, concentrează cele mai variate teme şi tendinţe ale curentului, nu fără a exprima o permanentă nostalgie pentru clasicism şi echilibrul sudic.[113] Nu numai atât, deoarece Macedoński nu a fost doar un receptacul pasiv al tuturor acestor influenţe: prin proza lui, simbolismul românesc autentic capătă o formă proprie, forma „nuvelei lirice”. Autorul ei are intuiţia şi capacitatea extraordinară de a sublima noutatea estetică simbolistă cu stilizarea arhaică originală. Prin anumite nuvele şi mai ales prin insolitul său „roman”, Macedoński este un precursor singular, care a reuşit să sincronizeze, într-un ritm alert, mişcarea internă a prozei româneşti cu evoluţia celei europene.

---

112 M. Zamfir, op. cit., p. 27

113 în opera lui Macedonski regăsim toate numeroasele prefaceri ce au agitat viaţa spirituală europeană de la 1850 şi până la Primul Război Mondial.

Oscar Wilde: încercarea de a crea *religia frumosului*

Contestat, admirat, hulit sau pur şi simplu ignorat, Oscar Wilde a depăşit de mult timp limitele unei încadrări estetice sau literare, reuşind să uimească şi astăzi, mai ales prin biografia sa, uneori în detrimentul unei opere extraordinare. A schimbat atâtea măşti, rolurile pe care le-a interpretat au ajuns să-i definească personalitatea în asemenea măsură, încât la numele care l-a consacrat putem să adăugăm altele: Oscar Fingal O'Flahertie Willis, Sebastien Melmoth, pseudonimul său preferat, sau chiar Thomas Griffiths Wainewright.

Rezonanţa profund celtică a primului nume ascunde patriotismul părinţilor săi, irlandezi cu o faimă bine statornicită în Dublin; mai târziu, acest titlu va sta la baza unei atitudini ostentativ antibritanice, convertită apoi într-o fermă condamnare a punctelor slabe ale culturii engleze. Al doilea nume este un exerciţiu livresc, un pseudonim însuşit de scriitor după ce a fost eliberat din închisoare, iar ecourile acestui titlu se pierd şi ele în negura timpului, deoarece bunicul scriitorului, autor de romane gotice, era cunoscut îndeosebi pentru opera „Melmoth the Wanderer".

„Pen, Pencil and Poison" „un studiu în verde", aşa cum îşi subintitulează autorul lucrarea, nu este „o scuză a asasinatului cu premeditare"[114]. Pictură, literatură, otravă, stil, vestimentaţie ce poartă încă parfumul dulce al kitschului, un „măcel estetic"[115] ce are în centru figura unui personaj fascinant, seducător, Thomas Griffiths Wainewright, pe care Wilde l-a folosit ca scut de apărare, ca expresie a nonconformismului său şi ca model pentru rafinarea unei alte măşti, aceea a dandy-ului.

Principiul conform căruia „între crimă şi cultură nu

---

114 Oscar Wilde, Portretul lui Dorian Gray, traducere de D. Mazilu, prefaţă de Dan Grigorescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, p. 20

115 Oscar Wilde, Decăderea minciunii, traducere şi note de Magda Teodorescu, prefaţă de Mircea Mihăileş, Iaşi, Editura Polir om, 2001, p.16

există incongruenţă”[116] nu-l situează pe Wainewright într-o sferă a imoralităţii, ci mai degrabă caracterizează o atitudine decadentă, împinsă până la limita absurdului: „Când un prieten i-a reproşat uciderea Hellenei Abercrombie a dat din umeri şi a spus: „Da, am făcut ceva îngrozitor, dar avea încheieturi atât de groase”[117].

„Studiul în verde” i-a oferit lui Wilde şansa de a se redescoperi prin oglinda personajului Wainewright, simbolul omului pentru care viaţa devenise echivalentă cu principiul său estetic. Preferinţa eroului pentru o astfel de condiţie l-a transformat într-un model al dandy-ului aflat în plină ascensiune pe plan european. Spectacol, „mise en scène”, voluptate, eleganţă, narcisism, acestea sunt coordonatele unei etici şi estetici dandy. Întocmindu-se un catalog al marilor dandy, alături de Byron, Gautier, Huysmans, Baudelaire, îl regăsim şi pe Oscar Wilde, însă la capitolul „ceva mai ambiguu”[118].

Dacă avem în vedere faptul că tipul dandy iniţiat de Brummel era rezultatul îndelungii căutări a omenirii spre a găsi un nou model de umanitate, deoarece, J’honnête homme” nu mai răspundea idealului, estetismul lui Wilde îl ajută pe acesta să devină mai degrabă un „dandy al gândirii”. Fără îndoială, există mărturii ale vremii care atestă grija aproape maladivă a scriitorului pentru vestimentaţie, accesorii, protocolul ţigării, gesturi „care îl vor împinge spre o ciudată voluptate a travestitului”[119].

119 Amintim doar pe Charles Cros şi Huysmans, Remy de Gourmont şi Jean Moréas; în fapt o întreagă generaţie

În 1881 se hotărăşte să plece în America, mai precis

116 Idem, p.83
117 Idem, p.81
118 Barbey d’Aurevilly, Dandysmul, traducerea şi studiu introductiv de Adriana Babeţi, Editura Polir om, Iaşi, 1995, p. 14
119 Idem, p. 15

la New York, pentru o serie de conferinţe dedicate „Renaşterii engleze" sau „Decorării locuinţei". Răspunsul pe care l-a dat vameşilor, când a ajuns pe continentul american, a rămas celebru: „Nu-mi declar decât geniul pe care îl posed". A susţinut aproape nouăzeci de conferinţe, străbătând continentul şi uimind publicul filistin american, iar la Boston şi-a asigurat un succes remarcabil prin îmbrăcăminte şi atitudine. Aproape şaizeci de studenţi de la Harvard au venit la conferinţa sa, îmbrăcaţi în stilul specific lui Wilde, tocmai pentru a-i parodia „haină foarte lungă, pantaloni strâmţi, peruci şi cravate verzi. La butonieră purtau crini imenşi, iar în mână aveau câte o floarea-soarelui"[120]. În seara aceea însă, Wilde a apărut într-un costum obişnuit şi a ţinut prelegerea ca şi cum nu ar fi observat atitudinea auditoriului.

Momentul acesta îl defineşte ca un spirit nesupus convenţiilor, esteticii rigide; din păcate, conştiinţa europeană l-a păstrat ca pe o apariţie curioasă, cu obiceiuri extravagante şi de o moralitate îndoielnică, „reputaţia pe care şi-a creat-o devansându-l"[121]. De aceea, pentru parizienii care doar auziseră de el, Oscar Wilde nu era decât „acela care fuma ţigări cu filtru de aur şi care se plimba pe străzi cu o floarea-soarelui în mână"[122].

Eliberarea de constrângerile măştii permite o incursiune atentă spre esenţa personalităţii lui Oscar Wilde. Criticii primelor generaţii au observat în scrierile sale idei care îl apropie de simbolismul francez: este adevărat că, asemenea reprezentanţilor acestui curent, Wilde caută o dezvoltare a propriilor calităţi potenţiale, din acest punct de vedere era mai mult englez decât francez. Mai târziu va fi influenţat de Maeterlinck sau Huysmans,

---

120 Frank Harris, La vie et les confessions d'Oscar Wilde, Paris, 1910, p.79 - „habitis à longue quene, culotte courte, prevue aux cheveux flottans et cravate verte. À la boutonnière, d'immenses lys at à la main une tournesol".

121 Arthur Ransome, Oscar Wilde, Paris, 1930, p. 71 - „la réputation qu'il s'était faite le précédait".

122 Barbey d'Aurevilly, op. cit. p. 16.

pentru care purta o sinceră consideraţie; însă în timpul şederii la Oxford şi după aceea, va opta pentru prerafaelism. Preferinţele intelectuale ale lui Wilde au fost condiţionate, în mare măsură, de climatul cultural-estetic oxfordian, inspirat de John Ruskin şi Walter Pater.

Va fi fascinat de ideile lui Ruskin[123], dar şi de perfecţiunea sa stilistică şi de efectul orchestral obţinut prin contrastarea imaginilor. Pater i-a oferit un principiu de care Wilde a fost mult timp ataşat şi anume acela conform căruia existenţa trebuie concepută ca o operă de artă şi trăită în mod artistic prin cultivarea rafinată a simţurilor.

Itinerariul spiritual al lui Wilde devine astfel din ce în ce mai sinuos, iar straturile culturale s-au sedimentat la el atât de complex, încât intenţiile noastre de a le identifica „merg de la artă la critică, de la critică la contemplaţie, de la contemplaţie la […] asceză, iar scriitorul nu se opreşte la niciuna dintre ele”.[124]

Clasicismul greco-latin, admiraţia pentru

Shakespeare, ideile inovatoare ale prerafaeliţilor, simbolismul francez dezvăluie preocupări estetice polivalente, de un nonconformism evident, care au stat la baza studiilor sale estetice, precum Decăderea minciunii, Criticul-artist. Cu unele observaţii despre importanţa de a nu face nimic (I), Criticul-artist. Cu unele observaţii despre importanţa de a discuta despre tot (II), Adevărul măştilor. O notă despre iluzie, etc.

---

123 Unitatea de participare, stimularea sentimentului şi a senzaţiei.

124 Doralina Selea, Oscar Wilde şi estetismid contemporan, Universitatea Timişoara, Facultatea de Filologie, 1978, p.23: „Singura cale spre înţelegerea corectă a semnificaţiilor operei şi personalităţii scriitorului englez rămâne condiţionarea din punct de vedere social-istoric. Dacă ea se raportează la epocă atunci trebuie neapărat îndepărtată convenţia asupra moravurilor timpului. Dacă ea se raportează la o perspectivă actuală, atunci întreaga convenţie-Wilde trebuie îndreptată, chiar dacă se consideră numai două aspecte ale teoriei sale: autonomia artei şi perfecţiunea umană, împreună cu caracterul prefectibil al omului”.

Discursul critic al lui Wilde seduce prin structurile inedite, căci el se opune ferm prejudecăţilor, cu teoriile care făcuseră din literatura engleză şi chiar din cea europeană o oglindă fidelă a realului, mizând exclusiv pe verosimilitate. Wilde nu încearcă să impună propriile sale adevăruri, refuză tonul vădit moralizator, iar afirmaţiile sale încetează să mai fie definiţii. Speculaţia, paradoxul solicitau atenţia lectorului supus unor exerciţii spirituale incitante, îndeplinind totodată multiple funcţiuni: psihologică, artistică şi epistemologică.

La 34 de ani publică *Decăderea minciunii* (The Decay of Lying), lucrare aflată sub semnul insolitului, scrisă în urma discuţiilor pe care Wilde le-a avut cu Robert Ross, prietenul său apropiat de la Oxford., Minciuna de dragul minciunii" este un ideal estetic, dar şi o soluţie pentru salvarea de la banalitate a literaturii unei epoci: „Scopul minciunii este de a încânta, de a delecta, de a produce plăcere"[125], afirma Vivian, unul dintre protagonişţii dialogului, alter-ego al lui Wilde, după ce aruncase o privire iscoditoare asupra literaturii victoriene sau asupra celei franceze.

Scriitorul englez refuză categoric conceptul de natură umană, condamnând tendinţele realiste; în opinia sa, romancierul modern nu face decât „să dăruie evenimentul plicticos sub pretextul ficţiunii"[126]. Principiile susţinute de Wilde nu vizează nicio „estetică restrictivă şi niciun graţios, jeu d'esprit"[127], aşa cum remarca Mircea Mihăieş, ci dezvăluie o discretă şi profundă cunoaştere a psihologiei receptorului. Wilde intuieşte dilema realitateaspiraţie, care stă la baza frământărilor umane, credinţa omului că este zămislit pentru idealuri care nu sunt ale sale. Există o iluzie supremă care atrage întotdeauna fiinţa umană spre imposibil, o sinceritate a visului treaz. Literatura are rolul de a fi un univers

125 Oscar Wilde, Decădei'ea minciunii, ed. cit., p. 43
126 Idem, p. 32
127 Idem, p. 13 şi urm.

compensatoriu pentru visul spulberat şi alungă realitatea copleşitoare, de aceea Wilde vizează, fără a afirma explicit, rolul „terapeutic” al minciunii, al ficţiunii: „Minciuna şi poezia sunt arte – arte cum a văzut Platon, nu fără legătură una cu cealaltă – şi necesită un studiu extrem de atent, o devoţiune dezinteresată la maximum (...) căci scopul minciunii este de a încânta, de a delecta, de a produce plăcere”. Pr[128]efigurarea conceptului de bovarism există, însă Wilde ignoră latura tragică a fenomenului, aspect de care se va ocupa îndeaproape Jules de Gaultier, în lucrarea intitulată Bova*rismul şi* publicată la numai paisprezece ani distanţă de studiul lui Wilde.

Formula dialogată de tip socratic a discursului din *Decăderea minciunii* este extinsă şi în cazul următoarelor două studii dedicate *Criticului-artist*. Pornind de la premisa aristotelică, după care temelia vieţii, energia, constă într-o esenţială dorinţă de exprimare şi că arta prezintă diferite forme în care poate fi realizată expresia, Wilde formulează binecunoscuta sa teorie a autonomiei esteticului, situând arta pe primul plan în raport cu viaţa şi acordând prioritate formei asupra conţinutului. Arta devine, astfel, o suprarealitate ce transmite impulsuri realităţii, căci ea se construieşte pentru a se reflecta pe sine.

Autoreferenţialitatea este un câştig clar pe care Wilde l-a obţinut în numele unei rupturi cu determinismul şi mimesisul. Cel de-al doilea principiu este acela care afirmă că viaţa imită arta mult mai mult decât imită arta viaţa. Problema este una principală, aşa cum constata şi Mircea Mihăieş: „o frază ce ne trimite la o veşnică dilemă: ce-a fost mai întâi, Viaţa sau Arta?”[129]

Este cert faptul că un obiect nu devine estetic decât atunci când îl gândim în sfera valorii respective. În acţiunea de valorificare estetică intră şi un element volitiv, hotărârea de a se comporta estetic. Omul care se pregăteşte pentru întâlnirea cu arta trebuie să opereze în

128 Idem, p. 44
129 Idem, p. 11

sine katharsisul, acea purificare a pasiunilor care este un efect al artei, dar şi o condiţie a ei.

Wilde se referă mai ales la rolul de „modelator” al artei asupra percepţiei realităţii. Ceţurile, de exemplu, există doar dacă le contemplăm sau nu, însă arta ne ajută să apropiem frumosul artistic de cel natural, pe care majoritatea esteticienilor îl consideră infinit. Indubitabil, există un cult al frumosului la Oscar Wilde, ideile sale putând fi numite idei-pretext pentru alte idei.

Construind un asemenea fundament estetic, Wilde a reuşit să se ridice deasupra principiilor formulate şi a creat o operă literară ale cărei ecouri au rămas vii până astăzi. Frământările literaturii europene de la sfârşitul secolului al XIX-lea nu au influenţat destinul spiritual al scriitorului Wilde decât în măsura în care l-au provocat. Confruntarea acerbă între impresionism şi naturalism permitea astfel înserarea unui alt curent, ce promitea o concurenţă strânsă, decadentismul. Simboliştii şi decadenţii se aflau aproximativ pe aceeaşi linie de rezistenţă, atât în grupul francez, cât şi în grupul englez, aspirând la eliberarea literaturii de sub tirania preocupărilor materialiste ale unei societăţi industrializate. Curentul s-a născut la Paris, dar ecourile în lumea literară engleză au fost puternice. Poeţii anilor 1890, ca Arthur Symons („The blond angel”) sau Ernest Dowson, erau membri ai cenaclului „The Rhymers Club” sau colaboratori ai celebrei „The Yellow Book”.

Oscar Wilde, recunoscut pentru rafinamentul şi preţiozitatea sa artistică, a exploatat noua conştiinţă decadentă şi non-conformistă. Scriitorii decadenţi se considerau urmaşii lui Baudelaire şi năzuiau la culorile palide ale apusului, celebrul vers al lui Verlaine „Je suis l’Empire à la fin de la décadence”, devenind deviza şi blazonul acestei şcoli.

În 1884, apare romanul *À rebours*, al lui Joris-Karl Huysmans, considerat, 3 iblia decadentismului”. Marele răsunet în epocă al operei se explică prin legăturile organice dintre drama lui des Esseintes şi scena vieţii

contemporane, pe care slujitorii frumosului apăreau în dubla lor postură, de inadaptabili, neintegraţi vieţii sociale şi, respectiv, aceea de asceţi ai artei. Prin aderenţa deplină la contradicţiile epocii, des Esseintes nu făcea decât să dea culoare istorică spiritului faustic, pornirii de a crea o altă lume, opusă celei existente, o sferă a artei.

Personajul romanului, ducele des Esseintes, respinge experienţa, în timp ce, dimpotrivă, o acumulează şi o coboară la nivelul viciului, obsesiei, delirului, al perversiunii reduse: artificiul, ficţiunea, falsul, ocultismul, ostentaţia, vulgaritatea, preţiozitatea creează un univers în care des Esseintes se mişcă oscilant între luciditate şi schizofrenie: „E un Adam izgonit din rai care-şi creează paradisuri artificiale în excitaţia bine chibzuită şi totuşi nesănătoasă a propriului intelect. Chiar şi timpul e abolit ca pe vremuri în paradisul terestru, iar lumea raporturilor e distrusă definitiv, întreaga realitate fiind o ipoteză abstractă”[130].

Este de netăgăduit admiraţia lui Wilde pentru Huysmans. La numai şase ani după apariţia romanului francez, Oscar Wilde publică *Portretul lui Dorian Gray*, mai întâi în „Lippincot’s Magazine” şi apoi în volum. Corespondenţa scriitorului înregistrează o serie de reacţii destul de acide, pe care acesta a fost nevoit să le adopte după articolele apărute în „St James Gazzette”, ca urmare a publicării romanului, care i-a adus o faimă statornică.

Atât în numărul din 26 iunie 1890, cât şi în cel din 27 iunie, Wilde se luptă cu opacitatea recenzorilor, găsind o singură explicaţie a reacţiilor defavorabile şi anume, Răutatea personală”. Replicile sale, publicate în paginile aceleiaşi reviste, se disting prin eleganţa atitudinii şi, aşa cum declară în ultimul articol, nu se face apărătorul propriei opere, ci dimpotrivă, încearcă o uimitoare perspectivă obiectivă, subliniind că romanul este „prea încărcat de senzaţional şi exagerează în paradoxuri, cel

130 Salvatore Battaglia, Mitografia personajului, traducere de Alexandru George, Bucureşti, Editura Univers, p. 275

puţin la nivelul dialogului”[131].

Wilde nu îl copiază pe Huysmans: influenţa franceză este mai puternică asupra personajului Dorian Gray decât asupra autorului. Exerciţiul discreţiei creează o notă de suspans, ce rămâne nedescifrată până la sfârşitul romanului. Cartea misterioasă pe care Wotton i-o aduce lui Dorian Gray nu poate fi decât *À rebours*. Personajul wildian va face un cult pentru carte datorită conţinutului ei, dar ea va deveni în timp şi obiect de contemplare estetică: „Şi-a procurat de la Paris nu mai puţin de nouă exemplare cu hârtie ultrafină din prima ediţie şi le-a legat în diverse culori pentru a fi în ton cu stările lui variate şi fanteziile schimbătoare”[132].

Dorian Gray trăieşte, asemenea lui des Esseintes, într-un mediu artificial, în care locul naturii încearcă să-l ia interpretarea ei artistică. El caută desăvârşirea fizică, păstrarea permanentei tinereţi, nu a unor virtuţi etice salvatoare. Portretul dăruit de Basil Hallward joacă acelaşi rol pe care îl avea în ampla povestire a lui Gogol tabloul înfăţişându-l pe ciudatul cămătar. Odată cu tabloul, pătrund în viaţa lui Dorian Gray neliniştea, nemulţumirea, întrebările tulburătoare. Este un mod de a spune că omul îşi câştigă, de fapt, conştiinţa de sine, confruntat cu propria-i imagine oferită de artă. Tot arta este aceea care îi conferă puterea de a-şi menţine aparent veşnica tinereţe. În momentul în care Dorian Gray încearcă să distrugă portretul, unic martor al existenţei lui libertine, semnul necruţător al trecerii timpului şi al păcatelor trupului trece în figura eroului.

Devine de nerecunoscut, servitorii se află în faţa cadavrului unui străin, în vreme ce portretul păstrează intacte trăsăturile de o înşelătoare frumuseţe ale tânărului. Narcisismul este distrus prin restabilirea formalităţii”.

---

131 Oscar Wilde, De profundis, selecţie, traducere şi note de Magda Teodorescu, prefaţă de Mircea Mihăieş, Iaşi, Editura Polir om, 2003, p. 82

132 Oscar Wilde, Portretul lui Dorian Gray, traducere şi note Magda Teodorescu, prefaţă de Mircea Mihăieş, Iaşi, Editura Poliront, 2001, p. 82

Scriitorul nu utilizează abstracţia ce determină încremenirea vieţii într-un formalism inert, de aceea reorganizarea lumii, restabilirea ordinii se realizează doar prin moartea lui Dorian Gray.

Tabloul pictorului Hall ward devine pretext pentru jocul reflectării, gestul narcisist fiind reiterat pe parcursul întregului roman. Dublul registru al privirii asupra sinelui reprezintă esenţa narcisismului, concept a cărui istorie a străbătut secolele, stimulând sentimentul diferenţei. Vestimentaţia, ca şi comportamentul lui Dorian Gray sunt acelea ale unui dandy, aşa cum fuseseră la Baudelaire şi Barbey d'Aurevilly. În el trăieşte o întreagă mitologie estetizantă, o artă a declinului, a destrămării, a rafinamentului morbid, a devitalizării, a plictisului existenţial definit şi nedefinit:, 31 trăieşte poezia pe care nu o poate scrie. Ceilalţi scriu poezia pe care nu îndrăznesc să o trăiască" / „Prima îndatorire în viaţă este să fii pe cât de artificial posibil. Daţi-mi superfluul; şi am să las celorlalţi necesarul". Ambele aforisme îi aparţin lui Wilde. Asemenea lui des Esseintes, Dorian Gray nu află fericirea în această lume stranie, dar, spre deosebire de personajul lui Huysmans, lui nu i se oferă nicio salvare.

Instalarea unei antinomii între personaj şi imaginea sa nu este altceva decât consumarea unei deziluzii privitoare la nemurire, artă şi reprezentare. În mod cert, „sacrificarea" personajului este compensată de Oscar Wilde într-un alt plan, în cel al construcţiei textuale, în care jocul reflectării trădează opţiunea scriitorului referitoare la salvarea prin estetică.

Textul lui Wilde ascunde şi el conştiinţa ca pe o formă de rezistenţă în faţa unei realităţi ficţionale dramatice, pe care el însuşi a generat-o. Disputa asupra textului trebuie să aibă astfel în vedere şi căutarea a ceea ce spune el „în raport cu propria-i coerenţă contextuală cu situaţia sistemelor de semnificare la care se raportează"[133].

133 Umberto Eco, Limitele interpretării, traducere de Ştefania Mincu, Editura Pontica, Constanţa, 1996, p. 25

Autoreferenţialitatea instituie, la rândul ei, o experienţă narcisistă de gradul al doilea, lectura atentă dovedind clar că autorul nu a dorit să scrie o „cronică”, ci un discurs paradoxal şi neliniştitor. Textul wildian devine, în acest sens, „câmp de încercare”, necesitând o analiză extrem de atentă asupra organizării sale. El îşi creează drept, formă de apărare o lume paralelă numai a sa, în care se produce acea *self information*” [134]*, însă identitatea lui nu intră niciodată în criză, aşa cum se întâmplă cu Dorian Gray. Din această perspectivă, abordarea romanului trebuie realizată pe un plan dihotomic, ale cărui paliere cuprind, pe de o parte, desfăşurarea amplă a oglindirii narcisiste în plan textual, iar pe de altă parte, refacerea traseului lui Narcis, prin drama lui Dorian Gray, „căzut în apele tulburi ale unui portret ce interpretează Frumuseţea desăvârşită”[135].

Talentul regizoral al lui Wilde lasă multă libertate de mişcare personajelor într-un spaţiu atât de instabil cum este acela al senzaţiilor, trăirilor, ideilor. Deşi situată clar în raport cu diegeza, există imixtiuni ale vocii auctoriale, deoarece se simte nevoia unui echilibru, a unei atenuări a tensiunii, printr-o complicitate cu un eventual cititor. „Psihologii spun că există momente în care pasiunea faţă de păcat sau după ceea ce lumea numeşte păcat domină în aşa măsură o natură, încât fiecare fibră a trupului, cum şi fiecare celulă a creierului, pare a fi pătrunsă de porniri înfricoş ăto are [136].

Planul temporal, cu cele două coordonate ale sale, ordinea şi durata, conferă romanului armonie, încât, de la primele pagini, naratorul sugerează că timpul povestirii este ulterior producerii evenimentelor, ceea ce susţine perspectiva extradiegetică şi omniscienţa selectivă. Monotonia unei astfel de metode este întreruptă deseori de „lacune diegetice” (J. Derrida) dovedind modernitatea prozei wildiene. Relaţia între spaţiul textual şi parcursul

134 Adriana Babeţi, Dandysmul, Iaşi, Editura Polirom, 2004, p. 172
135 Oscar Wilde, Portretul lui Dorian Gray, ed. cit., p. 24
136 Oscar Wilde, op. cit., p. 233

temporal al întâmplărilor determină durata, astfel încât în roman sunt preferate scenele care conferă textului dramatism, dar când acestea trenează, sunt combinate cu rezumate ale discursurilor şi ale evenimentelor nonverbale, de aceea timpul interior dobândeşte valori incontestabile.

Făcând notă distinctă faţă de timpul diegetic şi de cel aparţinând discursului, percepţia temporală subiectivă aparţine personajelor. Timpul fizic este incapabil să surprindă această conştiinţă. Înscrierea eroului pe o axă a timpului subiectiv aduce cu sine anularea acestuia, ca într-o oglindă devoratoare, intrarea în atemporal fiind sinonimă cu conştientizarea sentimentului morţii.

Timpul se dilată atât de mult, încât fiinţa eroului se pierde în neantul propriilor gânduri apăsate de tirania culpabilităţii: „Suspansul devenea insuportabil. I se părea că timpul se târăşte cu paşi de plumb în vreme ce el era purtat de vânturi monstruoase spre marginea colţuroasă a unei crăpături de prăpastie (...). Timpul murise, gânduri groaznice alergau cu iuţeală înainte şi trăgeau din mormânt un viitor groaznic, punându-i-l în faţă” 151.

Tot expresie a acestei dispuneri temporale este şi jocul permanent dintre planul apropiat şi cel îndepărtat al reprezentărilor scenice, având ca efect un sistem de oglinzi paralele, din a căror dispunere rezultă împărţirea echitabilă a rolurilor. Scoaterea din prim-plan a unui personaj nu determină o atenuare a rolului său, dimpotrivă, conul de umbră îi oferă posibilitatea de a adopta ipostaza meditativă, uneori mult mai expresivă decât aceea a discursului direct.

Impresia creată este aceea a unei orchestraţii muzicale, în care nimeni nu-şi dispută întâietatea, pentru a nu distruge armonia întregului. Jocul scenic al celor trei personaje, Dorian Gray, Basil Hallward şi Wotton, devine edificator, în timp ce pictorul lucrează cu migală la portretul lui Dorian: „Sunteţi mult prea fermecător pentru a aproba filantropia, domnule Gray, mult prea fermecător, în acelaşi timp, pictorul era ocupat cu amestecarea

uleiurilor şi pregătirea pensulelor (…). Hallward picta în continuare cu acea tuşă îndrăzneaţă a lui care posedă adevăratul rafinament şi delicateţea perfectă care în artă, în orice caz, îşi vine doar din forţa interioară" 152.

Deşi dinamica textului este incontestabilă, acesta îşi găseşte unitatea şi armonia datorită împărţirii pe capitole, astfel încât intriga se construieşte treptat, pe nuclee epice simbolice, conştiinţa ce le uneşte fiind Dorian Gray. El este eroul ale cărui iniţiative eşuează rând pe rând, determinându-l în final să renunţe la existenţă, de aceea se poate considera că romanul lui Wilde este cartea unui singur personaj, al cărui portret se întregeşte pe parcursul povestirii, imprevizibil, ascuns privirii imediate.

Într-o reprezentare concretă, personajul apare numai după ce lectorului i se oferă indiciile de identificare prin atitudinea pictorului Hallward sau prin prezentarea lordului Henry, în urma investigaţiilor pe care acesta le făcuse în cercurile aristocraţiei londoneze: „Fără îndoială, era remarcabil de frumos, cu buzele lui purpurii, fin curbate, cu privirea albastră, francă şi părul auriu, aspru" 153.

Dimensiunea introspectivă nu este de neglijat. Incursiunile pe care personajul le face în propriul suflet sau în propriul trecut înseamnă tot atâtea schimbări ale perspectivei.

Galeria tablourilor de familie din casa de la ţară îi focalizează atenţia asupra propriei fiinţe, văzute ca un tărâm al sedimentării viciilor şi virtuţilor strămoşilor săi. Evocarea înaintaşilor constă într-un transfer de învestitură, de cele mai multe ori degradantă, Gray căpătând transparenţa unui cristal ce captează toate jocurile luminii şi ale umbrei.

Meditaţia personajului se construieşte treptat, pe principiul unei oglinzi interioare, ce are puterea de a asimila toate imaginile din exterior: „Adora să se plimbe în voie prin recea şi pustia galerie de tablouri din casa lui de la ţară şi să privească diversele portrete ale celor al căror

sânge îi curge prin vine. Iată-l pe Philip Herbert (...). Oare a dus uneori viaţa tânărului Herbert? Se strecurase prin vene un germen otrăvitor, unul care trecuse de la un corp la altul până ajunsese la el? (...) Sir Anthony Sherard, cu armura negru-argintie strânsă la picioarele lui. Ce moştenire lăsase acest om? (...) Din tabloul ale cărui culori păleau îi zâmbea lady Elizabeth Devereux, cu gura ei străvezie, cu brâul de perle şi mânecile roz, tăiate drept. Avea oare ceva din temperamentul ei? Şi mama lui, cu faţa ei de lady Hamilton, cu buzele ei umede ca de vin – ştia ce avea din ea. De la ea avea frumuseţea şi pasiunea pentru frumuseţea altora".[137]

Personajul pierde din consistenţă când, retras în lumea absolută a artei, se lasă copleşit, devorat de propriile obsesii estetice: „Locuinţa lui e ca şi mintea: ticsită de erudiţie şi de oboseală, de lucruri preţioase prezentate ostentativ şi vulgar. În mintea lui se pot îngrămădi biblioteci întregi, toate literaturile decadenţei, cărţile Evului Mediu bizantin, musulman şi în acelaşi timp, muzee, pinacoteci, ierbare, lapidarii, sere, pepiniere, o distribuţie haotică de noţiuni, de veleităţi, de amintiri încă nu digerate sau deja alterate"[138]. Pasiunea pentru obiecte rare, bijuterii, elemente de vestimentaţie este rezultatul unei nevroze estetizante a protagonistului. Arta îi dă satisfacţie în măsura în care viaţa sa interioară capătă conturul diform al păcatului, al culpei şi al deznădejdii. „Căci aceste comori şi tot ce colecţiona în frumoasa lui casă aveau să fie mijloace de uitare, maniere prin care putea evada un timp de teama care, uneori, devenea mult mai mare pentru a fi îndurată"[139]. Wilde nu sacrifică individualitatea personajului plasându-l într-un astfel de spaţiu, ci devine mult mai puternic decât personajul, îl copleşeşte.

Dihotomia tradiţională personaj pozitiv/negativ,

137 Idem, p. 185
138 Idem, p. 210
139 Idem, p. 180

tributară ideologiei romantice, este total improprie romanului wildian. Henry Wotton, de exemplu, stăpâneşte cu succes secretele retoricii, mânuieşte cuvântul cu atâta dibăcie, încât verbul „a vorbi" devine un sinonim total al verbelor „a fi" sau „a acţiona". Discursul lordului Henry este oglinda înşelătoare a lui Mefisto. Departe de a putea fi considerat doar „un purtător de cuvânt al scriitorului"[140], lordul este expresia demonismului şi a voinţei tragice. În fiecare clipă, Wotton îl descoperă pe Dorian Gray ca pe o latenţă ce devine activă. Discursurile sale pline de persuasiune îl ajută pe Dorian Gray să deschidă larg porţile conştiinţei abisale în care provocarea şi revolta capătă dimensiuni impresionante.

Stăpân incontestabil al paradoxului, Wotton jonglează cu ideile, căutând mai mult originalitatea decât adevărul. El este duşmanul opiniei (gr. *para* „contra" – *doxon* „părere"), al adevărurilor general-valabile, peroraţiile sale cinice traduc un exerciţiu de echilibristică desfăşurată la mare înălţime: direcţia paradoxurilor sale coincide cu direcţia adevărurilor. „Pentru a testa realitatea trebuie să o vedem mergând pe sârmă. Adevărurile pot fi judecate numai când devin acrobaţi"[141].

Într-adevăr, Wotton, ca un produs al textului, este trimis să proclame plăcerea, să instaureze un nou hedonism, de pe culmile atât de fragile ale paradoxului: „O veche, o foarte veche tradiţie, spunea Roland Barthes, hedonismul a fost refulat de aproape toate filosofiile, nu se găseşte revendicarea hedonistă decât la marginalii Şade, Fourier, pentru Nietzsche însuşi hedonismul e un pesimism. Plăcerea este neîncetat dezamăgită, redusă, dezumflată în folosul valorilor puternice nobile. Rivalul său

---

140 Dan Grigorescu, Prefaţa la Portretul lui Dorian Gray, traducere de D. Mazilu, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, p. 18: „Lordul Henry Wotton (incontestabil un purtător de cuvânt al scriitorului) este convingător. Un om cu un bun simţ fundamental, presărându-şi conversaţiile cu observaţii de umor sănătos, Wotton consemnează câteva împrejurări foarte semnificative pentru epocă".

141 Oscar Wilde, Portretul lui Dorian Gray, ed. cit, p. 71

este Dorinţa: ni se vorbeşte fără încetare despre Dorinţă, niciodată despre Plăcere. Dorinţa ar avea o demnitate epistemică, Plăcerea nu”[142].

Jocul autoreferenţialităţii construieşte, în textul lui Wilde, o lume a suprapersonaj celor, ce se insinuează în acţiune ca expresie a unei realităţi, având funcţie simbolică, operând relaţii în general cu personajele principale. Marcate grafic prin utilizarea majusculei („Realitatea”, „Durerea”, „Timpul”, „Sângele”, „Oboseala”, „Viciul”, „Dragostea”.

„Nebunia”, „Arta”, „Natura”), aceste cuvinte desemnează un nivel metatextual care, în plan ideatic, reflectă realităţi sublimate. Textul poate fi interpretat ca o simbolică oglindă concavă, care se reia pe sine la diferite niveluri de autoreflectare, îşi teoretizează forma, oglindindu-şi elementele constitutive (paradigmatice şi sintagmatice), autoimitându-se: „erau reprezentate formele oribile sau frumoase ale celor pe care Viciul, Sângele şi Oboseala îi transformaseră în monştri sau nebuni”[143].

Multă vreme descrierea a fost considerată o „ancilla narrationis” fără niciun rol în povestire, o simplă rupere de ritm. Chiar în secolul al XX-lea, Jean Ricardou, în *Le nouveau roman*, afirmă că descrierea este o „maşină de potolit povestirea”. Parţial, Gérard Genette este de aceeaşi părere, afirmând că „descrierea este în mod natural ancilla narationis, sclavă întotdeauna necesară, totdeauna supusă, niciodată emancipată”[144].

Tot lui Genette îi revine meritul de a fi delimitat cele două funcţii ale descrierii, decorativă şi simbolică. *Portretul lui Dorian Gray* îndeplineşte cele două funcţii, efectul expresiv fiind rezultatul îmbinării a doua procedee stilistice: pe de o parte, cultivarea atentă a epitetului cu rol plasticizant, iar pe de altă parte, preferinţa pentru

142 Roland Barthes, op. cit., p. 23
143 Oscar Wilde, op. cit., p. 186
144 Gérard Genette, Figuri, Editura Univers, Bucureşti, 1978, p. 156

tuşele aspre. Forţa sugestivă a descrierilor deschide „acele porţi ale limbajului prin care ideologicul şi imaginarul pătrund în mari şuvoaie”[145]. Textul îşi creează, din spaţiile descriptive, oglinzi în care frumuseţea devine o experienţă definitivă. Dinamica textuală facilitează, de cele mai multe ori, refugierea în clar-obscur, lumina fiind un martor al adâncirii în mister, nu al elucidării acestuia. La Wilde, lumina generează tensiune, accentuând caricaturalul, grotescul, ca într-o oglindă deformatoare: „În lumina obscură care se strecura cu greutate prin stolurile de mătase crem i se păru că figura e oarecum schimbată (...). Lumina fermecătoare arzătoare a soarelui îi arăta limitele de cruzime din jurul gurii ca şi cum s-ar fi uitat într-o oglindă după ce săvârşise o faptă îngrozitoare”.[146]

Lumina se află în complicitate cu demonicul sau macabrul şi, cu cât prezenţa ei e resimţită mai acut, cu atât păcatul, viciul şi moartea sunt mai pregnant relevate: „Moartea se plimba acolo la lumina soarelui”[147]. Registrele stilistice asigură expresivitatea imaginilor descriptive, susţinând totodată un joc al reprezentărilor: „Luna atârna ca un craniu galben. Din când în când, câte un nor diform îşi întindea braţul peste ea şi o ascundea. Felinarele se răreau, iar străzile erau înguste şi întunecoase”[148].

În numele unei modernităţi al cărei iniţiator poate fi considerat, Wilde preferă formula finalului deschis pentru romanul său. Aşa cum aprecia Umberto Eco, acest tip de final presupune o „semioză nelimitată”, textul stimulând infinite interpretări. Relevarea câtorva coordonate ale textului wildian ilustrează astfel o autonomie care facilitează contemplarea perpetuă a propriei frumuseţi.

Narcis, tânăr frumos din mitologia greacă, iubit de numeroase muritoare, dar şi de Nimfe pe care, înfumurat, le dispreţuia, a fost pedepsit de Nemesis, zeiţa răzbunării,

145 Roland Barthes, op. cit., p. 23
146 Oscar Wilde, op. cit., p. 186
147 Idem, p. 189
148 Idem, p. 57

să-şi vadă chipul în apa unei fântâni şi să se îndrăgostească de sine. A murit de durerea de a nu fi putut ajunge la tânărul zărit în apă. Dincolo de povestea sacră, rămân semnificaţiile profunde ale cunoaşterii, autocontemplarea conducând spre două sensuri ale narcisismului: cel dintâi surprinde doar autoreflectarea, iar cel de-al doilea visează o regăsire printr-o raportare la Celălalt. Narcis, deposedat de conştiinţa identităţii, are revelaţia prezentei alterităţi, „oglindirea în Celălalt se transformă într-o autooglindire, cunoaşterea într-o recunoaştere de sine” 166.

„Cunoaşte-te pe tine însuţi” este, de aceea, prin excelenţă, deviza unui Narcis care ştie că, în apa izvorului, odată cu propriul chip apare şi imaginea alegorică a luminii. Se impune totuşi precizarea că, în plan artistic, punctul de plecare al gestului narcisist este frumosul. Frumosul sensibil, pieritor, aparent, se orientează, prin artă, către frumosul absolut. Această deprindere este una dintre probele cele mai dificile pe care trebuie să le treacă un spirit ca Dorian Gray, atât de greu convins că uneori, frumosul fizic este doar un reper către altceva, o etapă, nu un punct terminus. Personajul wildian eşuează din cauza refuzului iniţierii, el nu are puterea de a abandona exteriorul pentru care fusese idolatrizat, frumuseţea sa nu se întoarce spre sine, către interior.

Basil Hallward, mediator între Idee şi Operă, sesizează traseul greşit ales de Dorian Gray dintr-o contemplaţie opacă, exacerbată a propriei frumuseţi fizice: „Te aplecai peste apa nemişcată a unui iaz dintr-o pădure grecească şi vedeai în argintul tăcut al apei minunea propriului chip” 167.

Opera pare a fi un dat exterior, însă artistul este generatorul sau autogeneratorul. Iniţiativa sa, dorinţa de a crea, puterea de transfigurare reprezintă cel de al doilea nivel al actului narcisist. Opera captează, în egală măsură, trăirea artistului, îi acceptă confesiunea, pentru ca accesul în lumea imuabilă a Ideii să fie total: „Ştiu că în timp ce lucram la portret, fiecare strat şi fiecare dâră de culoare

îmi păreau că îmi dezvăluie secretul. Simţeam, Dorian, că am spus prea mult, că am spus prea mult din mine însumi”[149].

Rămasă celebră în istoria filosofiei, povestea lui Democrit aduce o viziune insolită asupra cunoaşterii narcisiste. Plutarh povesteşte că Democrit şi-a provocat orbirea nu pentru a se elibera de atracţiile văzute şi de povara ochilor, ci pentru ca „să rămână închis în sine, cu ochii ca nişte ferestre ferecate pentru a putea medita”[150]. Gestul lui Democrit nu viza suprimarea privirii, ci accesul la esenţă, întoarcere totală spre sine. Filosoful grec a deschis „ochiul interior” al frumuseţii absolute care încă nu-i fusese revelată.

Personajul wildian, dimpotrivă, trăieşte revelaţia, însă refuză întoarcerea spre sine, aruncându-se cu voluptate în abisul păcatului; privirea sa încerca să capteze fluxul unei vieţi în care pornirile, instinctul definesc o tipologie specifică: „După ce a trecut de douăzeci şi cinci de ani au apărut şi au circulat pe seama lui nişte poveşti ciudate. Se zvonea că fusese văzut făcând tărăboi cu marinarii străini într-un bârlog de joasă speţă din zonele îndepărtate din Whitechapel, că se însoţea cu hoţii şi falsificatorii de bani şi le ştia secretele meseriei. Extraordinalele lui absenţe au devenit notorii şi atunci reapărea în societate, bărbaţii şoşoteau pe la colţuri sau treceau pe lângă el privindu-l sarcastic ori iscodindu-l atent de parcă erau hotărâţi să-i descopere secretul”[151].

Pentru Dorian Gray, autoreflectarea înseamnă transformarea realului înconjurător şi a celui interior într-o imensă suprafaţă reflectată în care, privindu-se, îşi descoperă chipul grotesc, înspăimântător.

În acest punct al evoluţiei personajului, intervine lordul Henry Wotton. Aşa cum pactul pe care-l încheie ca

149 Idem, p. 153

150 Cristian Moraru, Poetica reflectării, Bucureşti, Editura Univers, 1990, p. 118

151 Oscar Wilde, op. cit., p. 152

Faust este, în esenţă, un pariu cu sine însuşi, pentru Dorian Gray, lordul reprezintă conştiinţa mefistofelică aflată în serviciul năzuinţei: „Lordul Henry îl urmărea cu un zâmbet subtil. Ştia precis momentul psihologic în care să nu spună nimic. Se simţea profund interesat de ce se întâmplă”[152]. Discursurile sale pline de persuasiune îl ajută pe Dorian Gray să deschidă larg porţile conştiinţei abisale în care provocarea, revolta, capătă dimensiuni copleşitoare: „Într-o zi, când veţi fi bătrân, ridat şi urât, când gândurile îşi vor pune pecetea pe fruntea dumneavoastră, iar pasiunea îşi va pune focul stigmaturilor hidoase pe buze, veţi simţi acest lucru, amarnic îl veţi simţi (...). Timpul e gelos pe tine şi se războieşte cu rozele şi crinii tăi. Faţa îţi devine pământie, părul cărunt; obrajii ţi se scofâlcesc, iar ochii au o privire goală”. Cu[153]vântul lui Wotton cade cu o putere covârşitoare asupra lui Dorian Gray şi deschide galeria oglinzilor paralele din conştiinţa acestuia. Portretul pe care i-l face Basil Haliword îl aşază în faţa propriei frumuseţi, pe care începe să o idolatrizeze, secându-i, totodată, puterea iubirii.

Dedublarea aduce „incapacitatea de a iubi, un mare egoism şi o viaţă sexuală anormală”[154], aşa cum remarca Otto Rank, în studiul său dedicat dublului de tip narcisiac. Iniţierea în noul hedonism se face, în mod paradoxal, prin descoperirea iubirii. Îndrăgostit sincer de actriţa Sibyl Vane, Dorian se refugiază în lumea visurilor de iubire, însă renunţă hotărât la ele, atunci când femeia-artist începe să se depărteze de lumea artei pentru a intra în cea a vieţii obişnuite. În fapt, Dorian Gray se îndrăgosteşte de Sibyl Vane, dar nu prezenţa acesteia îl seduce, ci faptul că ea împrumută limbajul shakeapearian al Rosalindei şi al

152 Idem, p. 55

153 Idem, p. 152

154 Otto Rank, Psihanaliza şi ştiinţele umaniste (în colaborare cu Hanns Sachs), Traducere şi îngrijirea ediţiei: Brânduşa Popa, Editura Herald, Colecţia Psihoterapia, Bucureşti, 2012, p. 212

Julietei: „mi-am găsit tovarăşa de viaţă… Julieta”. Pr[155]În urmare, Gray ajunge să iubească aceste reprezentări shakespeariene, în al căror limbaj era, precum la Echo, ascunsă tânăra Sibyl. Atunci când, prin iubire, devine ea însăşi prezenţă, când nu mai trăieşte printr-un transfer de imagini, Dorian Gray o părăseşte.

Cinismul lui Wotton îl salvează pe tânărul Dorian de la disperarea care îl copleşeşte după sinuciderea actriţei şi îl îndreaptă exclusiv spre experienţa propriilor limite: crima şi extazul, sfidarea şi voluptatea, biruinţa şi eşecul, viaţa şi moartea.

Wotton plasează moartea lui Sibyl Vane într-un spaţiu livresc, acela al reprezentărilor literare, soluţie seducătoare, pe care Dorian Gray, îndrăgostit de reprezentări, o acceptă: „trebuie să te gândeşti la acea moarte singuratică în cabina aceea vulgară ca la un fragment straniu şi groaznic dintr-o tragedie iacobină, ca la o scenă minunată din Webster sau din Ford sau Cyril Tourneur. Fata nu a trăit cu adevărat şi astfel nu a murit cu adevărat”[156].

Wotton cenzurează pornirile patetice ale lui Gray, el admiră teatrul, dar nu teatralitatea, sancţionează orice slăbiciune prin tăişul necruţător al replicii: „Ador plăcerile simple, spuse lordul Henry. Ele sunt ultimul refugiu al celor complecşi. Dar nu-mi plac secvenţe de genul acesta decât pe scena teatrului.”[157].

Setea de cunoaştere îl acaparează pe Dorian Gray în sens negativ şi îi permite să se adâncească în propria condiţie, însă privilegiul său nu interesează, doar acţiunea. El atrage după sine o contraparte spirituală, iar Wilde nu vrea să demonstreze doar insuccesul unei experienţe accidentale sau nereuşita adaptării umane la modelele abstracte, ci, prin Dorian Gray, el rupe cercul corupţiei, distruge concepţia vieţii ca artă şi accentuează diferenţele

155 Idem, p. 153
156 Idem, p. 154
157 Idem, p. 115

dintre artă şi viaţă.

Eroul wildian trece, totodată, printr-un dramatic proces de dezumanizare, latura sa demonică fiind magistral surprinsă în scena uciderii pictorului Basil, cel care realizase o imagine supusă temporalităţii, înzestrată cu conştiinţă, gata să reţină toate diformităţile şi viciile modelului său. Instinctul criminal al lui Dorian Gray atinge un nivel paroxistic, tensiunea psihică trădând spaima în faţa adevărului: „În el se zbăteau pasiunile nebuneşti ale unui animal hăituit şi-l urî pe omul care stătea la masă mai mult decât urâse vreodată în viaţă. Căută în jur cu furie. Ceva sclipea pe scrinul pictat în faţa lui. Era un cuţit pe care-l adusese acolo în urmă cu câteva zile pentru a tăia o bucată se şnur şi uitase să-l ia. Înaintă încet spre el, trecând de Hallward. De îndată ce ajunse în spatele lui, îl înşfacă şi se răsuci. Hallward se mişca pe un scaun de parcă intenţiona să se ridice. El se repezi la el şi înfipse cuţitul în marea venă care se afla după ureche, izbindu-i capul pe masă, înjunghiindu-l iar şi iar” 177.

Registrul trăirilor se schimbă brusc, detaşarea rece se instalează subit după actul criminal, personajul alegând refugiul în lectură ca un ritual de exorcizare. Dorian Gray se îmbată cu esenţele fine ale poeziei parnasiene, cinismul devenind la el un nou mod de viaţă: „Sărmanul Basil! Ce mod oribil de a muri!”[158] mărturiseşte Dorian Gray. Eroul romanului lui Oscar Wilde este un Narcis istovit, contemplaţia, autoreflectarea sunt pentru el poveri.

Narcis pare prins la mijlocul unei dialectici, între adevăr şi fals, numai că falsul are puterea de a străluci cu toată forţa adevărului. Tragedia lui este aceea a concretizării iluziei: „Ce trist e! murmură Dorian Gray, cu ochii încă fixaţi asupra propriului portret. Ce trist! Voi îmbătrâni, voi deveni oribil şi groaznic. Dar tabloul acesta va rămâne de-a pururi tânăr. Nu va mai fi trecut decât această zi de iunie... Dacă ar fi invers! Dacă ar fi să fiu şi eu pururi tânăr şi tabloul să îmbătrânească. Of, pentru

158 Idem, p. 200

asta, pentru asta aş da orice!”.[159]

Dorinţa lui Dorian Gray este aceea de a deveni destinul celuilalt, traducând astfel o dorinţă ascunsă prin care obiectul fetişizat este invocat ca o modalitate de răsturnare a cauzalităţii, „fetişul operează acest miracol de a şterge accidentalitatea lumii, substituindu-i o necesitate absolută”[160].

Investeşte în tabloul care îl înfăţişează întregul complex de forme ale unei alterităţi care nu este decât o identitate refuzată, ipostaza subiectivităţii fiind convertită într-un obiectivism moral care îl va urmări în permanenţă, „tabloul schimbat va fi pentru el emblema conştiinţei”[161].

După cum remarca Mircea Mihăieş în prefaţa ediţiei 2001, „tânărul graţios, ce impresionează prin desăvârşita sa frumuseţe exterioară, străluceşte atâta timp cât nu posedă o conştiinţă. Descoperindu-se pe sine sub cea mai dramatică dintre formule – drept o creaţie de grad secund – el dobândeşte, dacă nu consistenţă, măcar neliniştea, apăsarea, povara unei conştiinţe în raport de care se manifestă”[162].

Opera nu înregistrează doar transformările chipului supuse trecerii timpului, dar ea devine o oglindă nemiloasă a sufletului schimonosit de vicii şi păcate. Prima schimbare pe care o identifică personajul este în planul expresiei, portretul începe să transfigureze ceea ce este dincolo de vizibil, de aceea eroul nu recunoaşte pe propriul chip „410 ta de cruzime, din jurul gurii”.[163]

Prins între două oglinzi paralele, portretul lui Basil şi oglinda dăruită de Henry Wotton, Dorian Gray are senzaţia situării la limita dintre două realităţi, ambele

---

159 Idem, p. 59

160 Jean Baudrillard, Strategiile fatale, traducere de Felicia Sicoie, Iaşi, Editura Polirom, 1996, p. 113

161 Oscar Wilde, op. cit., p. 129

162 Mircea Mihăieş, prefaţă la volumul Portretul lui Dorian Gray, Iaşi, Editura Polirom, 2000, p. 25

163 Oscar Wilde, op.cit., p. 127

revendicându-şi adevărata identitate a personajului. Efectul este acela al situării într-o *mise en abyme* sufletească, avalanşa interogaţiilor retorice prin care se susţine discursul meditativ al eroului sugerând coborârea atentă, prin faţa unui şir nesfârşit de oglinzi, ce reflectă, în succesiunea lor, trăiri, senzaţii, gânduri inexplicabile: „Tresări crispat şi luând de pe masă o oglindă ovală (…) se uită în grabă în apa ei adâncă. Ce înseamnă asta? îşi frecă ochii şi se apropie de portret şi-l cercetă din nou. Când se uită la tabloul real, nu erau semne de schimbare, dar fără nicio îndoială, întreaga expresie se modificase. Nu era o simplă fantezie de-a lui. Totul era teribil de evident (…) Să-i fi fost îndeplinită dorinţa? Cruzime! Fusese oare crud? (…) De ce era el aşa? De ce îi fusese dat un astfel de suflet? (…) Dar tabloul? Ce avea de spus despre el? Acum îl va învăţa să-şi deteste sufletul? Se va mai uita vreodată la el?” 184

Privilegiul miraculos garantat de un pact niciodată semnat este, aşadar, acceptat, oglindirea încremeneşte într-un refuz al realităţii şi reflectarea atinge mirajul. Iubirea de sine, dătătoare de iluzii, ia dorinţele drept realităţi, răpind subiectului putinţa de a mai fi o conştiinţă reflexivă. Oglinda îşi îndeplineşte opera de mediere, suprafaţa ei oferă un spaţiu virtual, în care se joacă în schimb un scenariu real, iar prin reacţie defensivă, ea este supraevalută şi alimentează un impuls narcisist.

Pe de altă parte, ea ilustrează o imagine terifiantă şi agresivă şi îşi pierde statutul simbolic în aşa măsură, încât devine independentă şi împrumută atributele realului, doar pentru a-l persecuta pe erou: „Acest portret va fi oglindă magică, cea mai puternică dintre toate. Şi aşa cum îi dezvăluise propriul trup, îi va dezvălui şi propriul suflet. Iar atunci când asupra lui se va lăsa iama, el se va afla acolo unde primăvara tremură la răspântia cu vara. Când sângele se va scurge din chip şi va lăsa în urmă o mască palidă, de cretă, şi ochii de plumb, el va păstra strălucirea adolescenţei (…) Asemenea zeilor greci, va fi puternic, vesel şi sprinten. Ce conta ce se întâmplă cu imaginea

colorată de pe pânză? El se va afla în siguranţă. Asta conta” 185.

Eroul intră într-un interval al suspendării temporale, însă nu iese din timp, ci mai curând îşi croieşte un itinerariu paralel. În acest mod se verifică unul dintre principiile narcisiste de bază, şi anume primatul imaginii asupra modelului. În loc să-l reflecte pur şi simplu, devenind o existenţă-anexă, un apendice al realului, opera lui Basil Hallward întrupează o nouă existenţă şi un nou real. Această afirmare puternică a autonomiei operei de artă este certificată prin înfruntarea cu propriul ei creator. Basil Hallward îi mărturiseşte lordului Wotton: „orice portret care este pictat cu sentiment este portretul artistului, nu al modelului. Modelul este un simplu accident, ocazia. Nu este el cel pe care pictorul îl dezvăluie, pe pânza colorată apare mai curând pictorul. Motivul pentru care nu voi expune tabloul este că mi-e teamă că am arătat în el secretul propriului meu suflet” 186.

Pus în faţa portretului, ale cărui trăsături hidoase îl oripilează, pictorul nu se mai recunoaşte ca autor al operei şi aceasta pentru că şinele a fost anihilat, iar ceea ce recunoaşte sunt elementele ce ţin de o structură de suprafaţă: propria trăsură de penel, rama şi semnătura.

Ochiul vigilent al artistului înregistrează cu minuţiozitate schimbările produse, iar actul reflectării, aşa cum l-a dorit iniţial, apare ca o imputare. Tabloul nu a devenit, „depozit specular”, iar pictorul nu-şi mai poate recupera şinele, deşi, pentru el, stabilirea unei astfel de relaţii este vitală: „Din gura pictorului izbucni un strigăt de oroare când în lumina obscură, văzu cum faţa hidoasă de pe pânză rânjea la el. În expresia ei era ceva care-l umplea de dezgust şi repulsie. Doamne sfinte, se uita chiar la faţa lui Dorian Gray! Groaza, câtă era, nu distrusese în întregime extraordinara frumuseţe. Părul rărit mai era blond pe alocuri, iar gura senzuală, mai păstra ceva din culoarea ei purpurie. Ochii apoşi îşi mai păstraseră ceva din frumuseţea albastrului de odinioară, iar nobilele linii

curbe nu dispăruseră cu totul din jurul nărilor cizelate şi ale gâtului plastic desenat. Da, era Dorian Gray însuşi. Dar cine îl făcuse? Păru că recunoaşte propria trăsură de penel, iar rama era făcută din propria lui concepţie. Ideea era monstruoasă, cu toate astea îi era o teamă imensă" 187. Pictorul refuză practic să-şi recunoască propria creaţie, el identificând date ale chipului lui Dorian Gray şi nu elemente constitutive ale operei în sine. („Doamne sfinte, se uita chiar la faţa lui Dorian"). Episodul marchează debutul ieşirii lui Basil Hallward din triunghiul narcisist, excludere ce va fi realizată pe deplin prin uciderea acestuia.

Gestul criminal al lui Dorian Gray reinstalează hegemonia modelului binar: Narcis doreşte confruntarea doar cu propria imagine, se dispensează de creator, abandonând tot ceea ce înseamnă cunoaştere interioară, pentru a se dedica în exclusivitate exteriorului care îi răpeşte privirea. Se îmbăta cu propria splendoare pe care o contemplă în oglindă, fără a mai putea tolera transformările hidoase din tablou. Dar rămâne încremenit în contemplare, cuprins de fascinaţia vizibilului, refuză devenirea, acţiunea, tot ceea ce angajează fiinţa într-o dinamică existenţială. Lordul Wotton, cel de-al doilea Pygmalion care l-a zămislit pe Dorian, îi relevă acestuia condiţia de Narcis încremenit în adoraţie: „Acum eşti un tip perfect (...), acum eşti fără cusur. În afară de asta.

Dorian, nu te autoînşela. Viaţa nu e guvernată de voinţă şi de iniţiere (...). Sunt atât de bucuros că n-ai făcut niciodată nimic, că n-ai sculptat nicio statuie, n-ai pictat un tablou, că n-ai produs nimic în afară de propria persoană! Pentru tine viaţa e artă" 188. Prin discursul său, lordul nu vizează construirea unui „homo interior", deoarece ştie că acesta ar însemna o cufundare în sine pentru a se alimenta de la ştiinţa pe care o deţine.

Primatul imaginii a obturat accesul în interior, în numele unei echivalenţe între ontologic şi estetic. Autoreferenţialitatea exacerbată nu permite stabilirea unei complicităţi a eticului cu esteticul, expansiunile, evadările

vicioase ale lui Dorian Gray în lume nu au ca finalitate cunoaşterea. Eroul încearcă să epuizeze resursele interioare care ar putea să-l întoarcă dramatic spre sine, dispersia sa în exterior pe căile imoralităţii ilustrează, în egală măsură, acceptarea perisabilului.

Între pornirea de a ieşi din sine şi aceea de a se abandona sieşi spre a se exclude din circuitul devenirii, spiritul lui Dorian Gray împleteşte moartea cu viaţa. Apariţia unui acut sentiment al nemulţumirii de sine, al neîmplinirii îndreaptă fiinţa eroului către o înţelegere mai profundă a morţii. Istovit de contemplaţia nefericită, tulburând apele prin pornirile sale nechibzuite, Narcis se îndreaptă către o acceptare paradoxală a sentimentului thanatic. Insistând asupra acestei trăiri, el începe să înţeleagă autoreflectarea ca o repetare a aceluiaşi lucru, o succesiune de forme identice, într-o perpetuă şi reciprocă identificare: „Se pare că am pierdut pasiunea şi am uitat dorinţa. Mă concentrez prea mult asupra mea. Propria mea personalitate mi-a devenit o povară”[164].

Narcisiacul a încorporat, a interiorizat toate datele existenţei lui Dorian Gray, din nou imaginea dovedindu-şi întâietatea faţă de modelul prezentat ca origine imuabilă a sa. Acesta nu face decât să integreze în propria structură şinele dispersat în lucruri, însă rezultatul nu este o acomodare între cei doi actanţi ai exerciţiului narcisiac. Personajul wildian, incapabil să depăşească orizontul iluziei, este aruncat în sfera unei transparenţe sinonime cu neantizarea. Nu moartea în sine îl înspăimântă pe Dorian Gray, cât apropierea ei, care este echivalentul unei agonizări ce anunţă distrugerea fiinţei: „Nenorocitul de ţăran care a murit, spune eroul, e mai fericit decât mine. Nu mi-e teamă de Moarte. Venirea Morţii mă înspăimântă. Aripile ei monstruoase par să se rotească în aerul de plumb din jurul meu!”[165].

Situaţia lui Narcis este, într-un anume sens, analogă

164 Idem, p. 249
165 Idem, p. 248

celei a multor personaje de basm, care trăiesc sub interdicţia de a face un lucru bun, lucru pe care îl săvârşesc totuşi, conduşi spre aceasta de o fatalitate interioară ce poate fi privită ca pornire nestăvilită a eului de a-şi regăsi propria identitate. Narcis nu trebuie să se cunoască pentru a atinge senectutea; respinge iubirea nimfei Echo şi, sub blestemul unui alt iubit respins, se îndrăgosteşte de propria-i imagine răsfrântă în oglinda izvorului; are iluminarea ce-l face să exclame: „Iste ego sum!” (Acesta sunt eu!) şi să realizeze că se îndrăgostise de sine însuşi.

Dacă Gorgona se pietrifică întâlnindu-şi lumina propriilor ochi, cufundându-se în somnul materiei, Narcis se înalţă. Dispariţia sa poate că astfel trebuie interpretată, ca o evadare din lumea obişnuită, odată realizată performanţa contopirii cu şinele. Chipul lui Dorian Gray, asemenea celui al lui Narcis, semnifică mult mai mult decât o fizionomie individuală: itinerariul sinuos al existenţei eroului culminează dramatic cu uciderea lui Basil Hallward, se îndreaptă în final spre o tentativă de părăsire a limitelor corporalităţii.

Destăinuindu-se lordului Wotton, Gray este incapabil să articuleze propriul discurs, ci apelează la replicile hamletiene pentru a-şi dezvălui trăirile. Vocea sa interioară este şi ea tributară reprezentării, fiind dependentă de registrul intertextual. Discursul este o oglindă, narcisismul putând fi astfel descris ca o stare prin care subiectul însuşi, corpul său, nevoile sale, sentimentele sunt prinse în exerciţiul reflectării: „Pe vremuri îmi amintea de unul dintre acele versuri stranii dintr-o piesă – *Hamlet*, cred – cum erau? «Sau eşti doar o icoană a durerii / Un chip lipsit de suflet» (…) Dorian clatină din cap şi scoase un acord melodios «Doar o icoană a durerii», repetă el. «Un chip lipsit de suflet» „191

Deznădejdea conţinută în cuvintele personajului, expresie a febrilităţii cu care se dăruise păcatului, este o dorinţă tragică de a găsi un drum spre fericire, de a se elibera de legile aspre şi înguste ale vieţii într-o societate

duşmană frumosului. El nu a ales păcatul pentru că acesta e frumos, indiferent dacă Wilde a vrut sau nu să demonstreze acest fapt; eroul său îşi dă seama, în cele din urmă, că drumul e greşit.

Încheierea romanul lui Oscar Wilde marchează momentul fascinant al deschiderii ochiului interior. Dorian Gray pune, prin intermediul comprehensiunii dublului său, problema propriei fiinţe. Îşi întocmeşte un adevărat rechizitoriu cu capete de acuzare, din care nu exclude însă soluţia salvării. Având nostalgia purităţii adolescentine, eroul punctează dramatic clipa în care îşi exprimase dorinţa transferului cu portretul, riscând o nouă identitate.

Spontaneitatea confesivă, sinceritatea declaraţiilor şi netrucarea trăirilor sunt expresia impactului psihologic al reflectării. Asistăm la o iluminare ontologică dedusă din însuşirea responsabilă a faptelor, la o retorică sinceră: „Simţi un dor nebun pentru puritatea adolescenţei (…).

Ştia că se murdărise, singur, că mintea îi era coruptă şi-şi alimentase fantezia cu orori, că avusese o influenţă nefastă asupra altora şi că gustase acest lucru cu o bucurie teribilă (…) Dar nu era cu putinţă măcar să recupereze ceva? Nu era nicio speranţă pentru el? (…) Ah! în ce moment monstruos şi pătimaş se rugase ca portretul să poarte povara zilelor lui, iar el să-şi menţină splendoarea nepătată a tinereţii eterne! întregul lui eşec se datora acestui lucru. Ar fi fost mai bine pentru el dacă fiecare păcat al vieţii ar fi adus odată cu el şi pedeapsa neîntârziată”.[166]

Spargerea oglinzii semnifică un prim pas spre negarea identităţii împrumutate, nu înainte ca Dorian Gray să-şi privească pentru ultima oară chipul. Revolta împotriva propriei frumuseţi, înseamnă o eliberare de reflectarea impură („mască”), degradată, o refuzare a narcisismului inferior: „Apoi îşi detestă propria frumuseţe şi aruncă oglinda pe podea şi o strivi cu călcâiul. Propria frumuseţe îl ruinase, frumuseţea şi tinereţea pentru care

166 Idem, p. 266

se rugase. Dacă n-ar fi existat aceste două lucruri, viaţa lui ar fi fost nepătată. Frumuseţea nu-i fusese decât o mască, tinereţea, ceva batjocoritor. Tinereţea îl stricase”[167].

Spiritul îşi revendică întâietatea, este mai puternic decât fiinţa ce ignoră „aproapele” în favoarea „departelui”, de aceea gestul ultim al lui Dorian Gray reprezintă victoria spiritului, deşi personajul viza anihilarea acestuia: „Cum l-a ucis pe pictor, aşa îi va ucide şi opera tot ce înseamnă asta. Va ucide trecutul şi, când acesta va muri el va fi liber. Va ucide această monstruoasă viaţă-suflet şi fără avertismentele lui hidoase, va fi liniştit. Înşfacă obiectul şi-l implântă în tablou”[168]. Reacţia finală a lui Dorian Gray este expresia conştiinţei sale despre sine şi despre viaţa terminată într-un act tragic.

Excluzând ipoteza „sancţiunii” eroului în final, constatăm doar tragedia lui Narcis, care a ales să fie mai mult *reflectiv*, şi mai puţin *reflexiv*: „Dedublarea fiinţei între un subiect şi un obiect în care obiectul devine dublul subiectului seamănă îndoiala în interiorul realului, oglinda nu mai răsfrânge decât reflexii din reflexii (...). Departe de a consolida sau de a anticipa subiectul, proliferarea reflexiilor îl împrăştie şi îl dezrădăcinează, primul vede în cel de-al doilea un miraj, în schimb, iluzia câştigă teren din aproape în aproape printr-o reciprocitate reflexivă infinită”. No[169]ta ironic-amară care încheie romanul („Numai după ce-i examinară inelele îl recunoscură”) ex[170]primă risipirea spiritului în neantul regăsit, fuga acestuia de corporalitatea ce copleşeşte şi înspăimântă: „Pe podea zăcea un om mort în haine de seară cu un cuţit în inimă. Era veştejit, ridat şi cu faţa dezgustătoare”[171]

Rupând definitiv masca viciului de pe chipul imaculat

167 Idem, p. 267

168 Idem, p. 270

169 Sabine Melchior-Bonet, Istoria oglinzii, traducere de Luminiţa Brăileanu, prefaţă de Jean Delumeau, Editura Univers, Bucureşti, 2000, p. 155

170 Oscar Wilde, op. cit., p. 270

171 Idem, p. 271

al Artei şi al Vieţii, Gray reface instantaneu itinerariul propriei vieţi, vârstele devin paralele, încât trupul recuperează un timp ascuns, hidos. Privirea lui Narcis nu mai este capabilă să intre în relaţie cu propria sa aparenţă, cercul se închide definitiv în moarte.

Gesticulând larg, uluind prin spontaneitate şi subjugând prin farmecul irezistibil al inteligenţei sale vii, corozive, ofensive şi devastatoare, autorul lui Dorian Gray fascinează şi astăzi prin personalitatea sa uluitoare, în detrimentul operei greşit înţelese, rău interpretate şi mai ales defectuos recuperate. Pentru specialiştii studiilor de gen, Oscar Wilde străluceşte mai mult în anticamera culturii decât în saloanele de onoare, ca „personaj tragic", ca „sodomit", ca „damnat" şi „vicios". Mult mai rar şi oarecum din întâmplare este prezentat ca autor al unei splendide, graţioase, irezistibil de inteligente opere literare.[172]

Max Beerbohm, admirator de tinereţe al lui Wilde, iar mai târziu vehement contestatar al său, reprezintă diferenţa specifică relevantă faţă de cel pe care îl numea

„Divinitatea": în timp ce învăţăcelul celebra în primele sale eseuri *machiajul*, Wilde celebra *masca*. Oricine parcurge biografiile literare ce i s-au dedicat în ultimii ani, de la monumentalul *Oscar Wilde* (1987) al lui Richard Ellmann la fastuosul *The Wilde Album* (1997) al lui Merlin Holland, nimeni altul decât nepotul în linie directă al lui Oscar, va fi surprins de accentul pus pe generozitatea acestui personaj egocentric, „obsedat de imagine", cum s-ar spune astăzi, oscilând tiranic – aşa cum sugeram mai sus – între „machiaj" şi „mască", adică între încercarea de corectare a realităţii şi ascunderea acesteia. Marea majoritate a scrierilor sale – eseuri, piese de teatru, poveşti şi, bineînţeles, romanul *The Picture of Dorian Gray* – sunt rezultatul unei împărtăşiri prealabile a propriilor idei şi subiecte cu cei apropiaţi. Fântână nesecată de

172 Mircea Mihăieş, fragment din prefaţa la volumul Oscar Wilde, Portretul lui Dorian Gray, traducere şi note de Magda Teodorescu, Iaşi, Editura Polirom, 2001, p. 5

inspiraţie pentru discipoli, Oscar Wilde „furniza” cu generozitate subiecte pe care unii dintre admiratori nu se sfiau să le publice sub nume propriu.199

W. B. Maxwell îşi aminteşte că în copilărie a beneficiat de generozitatea lui Wilde şi că, fără prea multe scrupule, a transcris şi publicat una dintre povestirile ce ieşeau din mintea lui Wilde ca dintr-un corn al abundenţei. Confesându-i-se magistrului, acesta s-a amuzat copios, însă a devenit brusc preocupat, rugându-l să nu „transcrie” povestea despre un bărbat şi portretul lui., JPE aceea am s-o scriu eu pe larg şi aş fi groaznic de supărat dacă mi-ar lua-o cineva înainte.”[173] Potrivit lui Richard Ellmann, este cea dintâi menţionare a *Portretului lui Dorian Gray*, dar şi prima filă a unui dosar ce nu şi-a găsit rezolvarea nici până în ziua de azi.

În capcana falsei limpezimi a romanului au căzut, cei dintâi, criticii şi istoricii literari. Pentru ei, lucrurile sunt simple: *Portretul lui Dorian Gray* (1890 – 1891) este un manifest al estetismului, adică ilustrarea artistică a unei idei pur teoretice, o încercare – reuşită – de a da formă literară teoriei „artei pentru artă”. Fără îndoială, există mult adevăr în aceste locuri comune ale criticii wildiene. Numai că legătura lui Oscar Wilde cu estetismul – cu artificialitatea, cu dandysmul, cu exclusivismul frumuseţii şi primordialitatea artei în raport cu existenţa reală, precum şi cu alte chestiuni subsumate acestuia – nu este chiar atât de limpede şi nici atât de liniară.

Richard Ellmann încearcă să tranşeze chestiunea printr-o afirmaţie abruptă: „Pentru Wilde, estetismul n-a fost o credinţă, ci o problemă”.[174] Ar fi bine ca lucrurile să fi stat atât de simplu. Dacă definim estetismul în linia canonului franţuzesc, văzând în el doar ramificaţiile impetuoase ale dogmei, liniile geometrice ale ideologiei, evident că Wilde nu aderă, n-are cum să adere complet la

173 Idem, p. 23

174 Richard Ellmann, Four Dubliners: Wilde, Yeats, Joyce, and Beckett, Editura Hamish Hamilton, Londra, 1987, p. 310

estetism. Nimic mai străin acestei firi ironice decât înregimentarea în ceea ce s-a numit *estetismul de gheaţă* al şcolii franceze. Wilde poate fi orice altceva, dar nu prizonierul formulei definitive, al normei necruţătoare, adică al încremenirii. În fapt, evoluţia sa dinspre clasicismul greco-latin spre romantismul târziu, resimţit atât de puternic în poezie, spre parnasianismul ironic din teatru, până la modernismul acut din confesiunile epistolare, ce culminează cu *De profundis*[175] descurajează, cu argumente solide, o astfel de ipoteză.

Dar ceea ce-l derutează până la totala confuzie pe cititorul contemporan e „Prefaţa" romanului. Dintr-o doctrină ce pune accentul pe confesiunea creatorului şi pe mărturia omului,[176] Wilde selectează tocmai nespecificitatea ei: „Ţelul artei este să pună în evidenţă arta şi să-l ascundă pe artist".[177] Această afirmaţie pare să nege afirmaţiile noastre anterioare privind fuga lui Wilde de estetismul pur şi dur al epocii. Din fericire, autorul nu se opreşte aici. Artistul nu este un creator propriu-zis, ci un „interpret" de gradul întâi al unei realităţi de gradul al doilea. El reprezintă, direct spus, un critic, adică cel care poate traduce într-o altă modalitate (*another manner*) sau într-o materie nouă (*new material*) impresia lui asupra lucrurilor frumoase.

Nu s-a subliniat îndeajuns importanţa cuvântului *impresie* în demersul lui Oscar Wilde. Încercări de a-l alătura impresionismului literar au existat, fără îndoială, însă ele vizau aspectul ideologic, nu pe cel artistic. Pentru că impresionismul lui Wilde trebuie legat de conceptul de frumuseţe, nu de cel de tehnică. Aşadar, nu „forma nouă", nu „modalitatea nouă" predomină în această ecuaţie, ci relaţia stabilită între impresie şi frumuseţ. Adică între

---

175 Oscar Wilde, De profundis, Editura G. Putman, Londra, 2005

176 Aceasta fiind redescoperirea majoră a sfârşitului de secol nouăsprezece.

177 Dan Grigorescu, Prefaţă la Oscar Wilde, Portretul lui Dorian Gray, traducere de D. Mazilu, Bucureşti, EPL, 1967, p.4

două elemente inefabile.[178]

Cine persistă în căutarea originalităţii formale a prozei lui Wilde se află în eroare: nimic mai clasic, mai bine aşezat în pagină, mai conformist, mai previzibil, mai accesibil decât o pagină a sa. Cu voluptate secretă, Wilde se foloseşte de aparenta transparenţă a limbajului victorian[179] pentru a construi veritabile edificii ambigue ideologic şi echivoce moral. Abia din această perspectivă înţelegem funcţia artistului; din nou, Wilde reuşeşte să deruteze: „forma cea mai înaltă, ca şi forma cea mai joasă de critică, e o modalitate de exprimare a autobiografiei”[180]. Ne întrebăm, aşadar, ce caută în acest mic scenariu, din care persoana umană pare a fi fost evacuată definitiv, autobiografia. Reparcurgând pasajul iniţial al prefeţei, devine mai limpede faptul că „Artistul e creatorul lucrurilor frumoase”. Nu este însă clar ce se întâmplă cu lucrurile urâte, cu zecile de pagini din *Portretul lui Dorian Gray* dedicate urâtului şi spaimei de urât208 (adică de eşec.

208 Citǎm un fragment din celebrul dialog Dorian Gray – lordul Henry Wotton: Tinereţea este singurul bun de care merită să te bucuri. […] acum nu-ţi dai seama. Dar într-o zi, când ai să fii bătrân şi zbârcit, şi urât, când gândurile îţi vor fi veştejit fruntea umplând-o de cute, iar pasiunile îţi vor fi pus pe buze hidoasele lor peceţi de foc, ai să-ţi dai seama, îţi vei da seama într-un chip sfâşietor. Astăzi, oriunde te duci, farmed pe toată lumea. Totdeauna are să fie aşa?... Ai o faţă minunat de frumoasă, domnule Gray. Nu te încrunta. Aşa este. Iar Frumuseţea este o Formă a Geniului – e mai presus, cu adevărat, decât Geniul, de vreme ce nu cere niciun fel de explicaţie. Face parte dintre marile minunăţii ale lumii, ca şi lumina soarelui, ca şi primăvara, ca şi imaginea din ape

178 Op. cit. p. 5

179 înţelegem prin aceasta limpezime, directeţe, refuz al misterului, obsesie a comunicării imediate şi eficienţă a mesajului.

180 Idem, p. 4

întunecate a acelei scoici de argint căreia îi spunem lună.

[…] Oamenii spun uneori că Frumuseţea nu-i decât ceva superficial. Poate că aşa o fi. Dar cel puţin nu este chiar atât de superficială ca Gândirea. Pentru mine Frumuseţea este minunea minunilor. Numai oamenii mărginiţi nu judecă după aparenţe. Adevăratul mister al lumii stă în cele văzute, nu în cele nevăzute… Da, domnule Gray, zeii au fost darnici cu dumneata. Dar zeii îşi iau repede îndărăt darurile. Nu ţi-s hărăziţi decât vreo câţiva ani în care să poţi trăi cu bătrâneţe, moarte, uitare), ceea ce duce la dilema privind inconsistenţa modului însuşi al lui Wilde de a concepe arta.

Aceste aspecte pot primi două explicaţii. În primul rând, Wilde concepe deliberat o prefaţă pe care scrierea propriu-zisă nu o respectă întru totul; iar în al doilea rând, prefaţa romanului este doar o interfaţă a acestuia; cu alte cuvinte, nu vom înţelege cu adevărat semnificaţiile cărţii dacă nu încercăm să înţelegem poetica din care se naşte *adevărat, deplin şi desăvârşit. Când tinereţea îşi va lua rămas bun de la dumneata, frumuseţea va pleca împreună cu ea, şi atunci vei descoperi pe neaşteptate că triumfurile nu-ţi mai stau la îndemână sau, în cel mai bun caz, trebuie să te mulţumeşti cu triumfuri meschine, pe care aducerile aminte le vor face mai amare decât înfrângerile. Pierzându-se în neant, flecare lună te împinge tot mai aproape de ceva înfiorător*.

Timpul e gelos pe dumneata şi duce război crâncen împotriva crinilor şi trandafirilor care acum îţi slujesc de podoabă. Chipul ţi se va gălbeji, obrajii ţi se vor scofâlci, ochii îşi vor pierde strălucirea. Ai să suferi îngrozitor… O! Bucură-te de tinereţe atâta vreme cât o ai. Nu irosi aurul fiecărei zile ascultând vorbele plicticoşilor, încercând să-i ajuţi pe cei pentru totdeauna înfrânţi sau jertfindu-ţi viaţa în folosul ignoranţilor, mediocrilor şi vulgarilor. Toate astea sunt doar ţelurile bolnăvicioase, falsele idealuri ale vremii noastre. Oscar Wilde, Portretul lui Dorian Gray, Bucureşti, EPL, 1967, traducere de D. Mazilu, prefaţă de Dan Grigorescu, p. 35 şi urm.

ea, o poetică *a posteriori*[181], ea preexista în mintea lui Wilde şi aştepta prilejul întrupării textuale.

„Prefaţa" are de-a face, la o analiză atentă, mult mai puţin cu textul propriu-zis al romanului decât cu intuiţia lui Wilde privind destinul acestuia. E şocant să constataţi că multe enunţuri sunt scrise ca parte a unui dialog imaginar cu un acuzator public: în fapt, ele vor fi invocate în cursul primului proces intentat lui Oscar Wilde, când acuzatul va replica judecătorului Edward Carson[182] folosind în pledoaria sa, aproape literal, pasaje din „Prefaţă".[183] Aceste circumstanţe nu diminuează însă importanţa prefeţei pentru înţelegerea romanului. Inconsistenţa cronologică nu trebuie să descalifice o lectură ce presupune simultaneitatea mentală a celor două texte – prefaţa şi romanul.

A-moralitatea lui Wilde, ca şi cea a întregii generaţii *decadente*, nu e decât jocul graţios, uşor iresponsabil, al artistului care se visează, pentru o clipă, sustras presiunii timpului şi existenţei. Respingând urâtul, Wilde neagă orice formă de artă incapabilă să-şi ducă până la ultimele consecinţe premisele: „Aversiunea secolului al nouăsprezecelea faţă de realism este furia lui Caliban care îşi vede chipul în oglindă", pe de o parte, şi, Aversiunea secolului al nouăsprezecelea fată de romantism este furia lui Caliban care nu-şi vede chipul în oglindă", (în prefaţă) pe de alta, trasează cei doi poli între care Wilde încearcă să-şi plaseze propriul discurs estetic şi, eventual, literar. Subliniem, în aceste secvenţe, cuvântul „furie", împotriva

---

181 Prefaţa a apărut în Fortnightly Review cu câteva luni înainte de publicarea ediţiei a doua a romanului, ca urmare a atacurilor la care fusese supusă cartea şi, fără îndoială, anticipându-le pe cele care aveau să urmeze; totodată, el prefigurează direcţia epigramelor paradoxale în care avea să evolueze scrisul său din anii următori, 1893-1894.

182 Un fost amic, coleg şi rival de studii la Oxford, transformat apoi în duşman.

183 Hyde, H. Montgomery, The Trials of Wilde, Ed. University Press Books, New York, 1956, pp. 121-133, citat de Adriana Babeţi, Dandysmul, O istorie, Editura Polirom, 2004, cap. Dandy grafii, p. 221

căruia se ridică Wilde: propria sa poziţie trebuie căutată în indiferenţa artistului, în absenţa dorinţei de a „dovedi" vreun lucru. Nici măcar atunci când acel lucru e adevărat, pentru că „până şi lucrurile care sunt adevărate pot fi demonstrate!"[184]

Mai importantă e totuşi sublinierea diferenţei dintre moralitate şi morbiditate. Nici pe deplin realist, nici cu totul sedus de romantismul întunecat, ilustrat de William Blake, dar şi, parţial, de „neomedievaliştii" Swinburne şi Tennyson, Wilde încearcă să stabilească un loc privilegiat pentru artist, adică pentru sine: „Niciun artist nu e vreodată morbid. Artistul poate exprima orice". *Orice* nu are aici valoare calitativă, ci estetică. Moralitatea artei, pusă în paranteză de către Wilde, se relevă a fi doar o altă formă de eticism: unul trecut prin estetism.

Chiar atunci când, din paradox în paradox, lucrurile se complică (de pildă, afirmaţia că „Arta este simultan suprafaţă şi simbol"), Wilde încearcă să explice primejdiile la care se supune artistul prin lipsa de utilitate imediată a creaţiei sale: „Arta e cu totul nefolositoare", susţine ultima propoziţie a acestui excurs înspre şi dincolo de limitele stabilite de către scriitor propriului demers. În aparenţă minimalist, demersul se relevă a fi maximalist în exces: o încercare de a dobândi totul, totalitatea, invocând strategic piedicile puse în cale de practica excesivă a umilinţei faţă de artă, dublată de practicarea agresivă a unui ton peremptoriu, mai potrivit unei dizertaţii aulice decât unui text ce vorbeşte despre moliciunea etică a fiinţei umane, o vulnerabilitate întrecută doar de slăbiciunea acesteia faţă de propriile inconsistenţe.

Portretul lui Dorian Gray confirmă plăcerea enormă a lui Wilde de a povesti.213 Verva narativă a lui Wilde acaparează ore întregi atenţia auditoriului. La începutul anilor 1890, numele său reprezenta un sinonim al succesului, iar vorbele sale de duh făceau înconjurul saloanelor exclusiviste ale capitalei britanice. Din cartierul

184 Idem, p. 5

general, de la hotelul „Savoy”, porneau spre Londra cele mai deconcertante vorbe de spirit şi incredibile întâmplări, demne de noua vârstă a Imperiului. Wilde are totuşi puterea de a se ridica deasupra succesului facil, muncind cu încrâncenare la seria de piese care aveau să facă din el un om bogat, şi, mai ales, la controversatul roman ce i-a asigurat posteritatea, dar l-a şi făcut vulnerabil la atacurile nemiloase ale marilor săi duşmani. Când, în 1895, este chemat la tribunal, procurorul citează largi fragmente din Dorian Gray, transformându-le în bază de acuzare a scriitorului însuşi. Un caz uluitor al transferului artăbiografie, parcă spre a confirma butada wildiană: „Mi-am pus geniul în viaţă, iar în artă doar talentul!”[185]

În datele sale primordiale, *Portretul lui Dorian Gray* nu e un deschizător de drum, o invenţie absolută, o capodoperă ce rupe brutal cu tradiţia, spre a contura noi tendinţe în proza modernă. Romanul nu e un *Ulysse* al secolului al XIX-lea, iar Wilde nu a emis niciodată cu seriozitate pretenţia de reformator al prozei victoriene. El a fost mai mult un persiflator al acesteia. Filiaţiile cărţii sunt foarte clare; romanul interpretează, mai mult sau mai puţin liber, teme vechi ale literaturii: pactul cu diavolul şi obsesia tinereţii eterne din Faust, problema dublului, regimul diurn şi noctun al personalităţii umane, ilustrat de *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* al lui R.L. Stevenson sau mitul personalităţii duble, ca în explorarea gotică a lui Meinhold, Sidonia von Bork, die Klosterhexe.[186]

Prea bun cunoscător al literaturii, Wilde nu îşi face iluzia că a inventat un nou topos cultural. Dimpotrivă, admite că unica lui contribuţie la acest mit vechi al literaturii este găsirea unui context adecvat, care îi era la îndemână şi s-ar putea spune chiar că el însuşi fusese unul dintre protagoniştii şi creatorii săi: Londra discuţiilor aprinse despre relaţia dintre viaţă şi artă. Susţinător al

185 Adriana Babeţi, Dandysmul, O istorie, Editura Polirom, 2004, cap. Dandy grafii, p. 389

186 Carte tradusă în limba engleză sub titlul Sidonia the Sorceress - „Sidonia vrăjitoarea” - chiar de către mama lui Oscar Wilde.

taberei decadente, pentru care viaţa este doar o imitaţie a artei, Wilde îşi concepe romanul ca pe un segment dintr-o bătălie canonică, din înfruntarea continuă a tradiţionaliştilor şi a modernilor. Mereu preocupat de lumea nouă a ideilor, Wilde conferă mitului faustic al vânzării sufletului în schimbul tinereţii veşnice, doza de sfidare, de pază, de artificial, de ireverenţios, de lubric pe care niciunul dintre predecesorii săi nu ar fi îndrăznit să o propună.

La celălalt capăt, Dorian Gray stabileşte un dialog – strict contemporan, de data aceasta – cu *Marius Epicurianul* al lui Walter Pater, dar, mai ales, cu *des Esseintes* eroul lui Huysmans.[187]

În *Cărbune, creion şi otravă*, faimosul eseu despre „viaţa ca artă”, Wilde îşi dezvăluie admiraţia neţărmurită faţă de romanul *À rebours*, care devine, de altfel, cartea secretă, citită de personajele din *Portretul lui Dorian Gray*. Însă aceste surse teoretice nu trebuie să obtureze imaginea cu adevărat pregnantă oferită de roman.

Criticii mai noi au demonstrat că influenţa efectivă a „cărţii otrăvite” a lui Huysmans a fost mai importantă asupra personajelor decât asupra lui Wilde însuşi. Nu s-au observat, poate, îndeajuns, lecţiile lui Walter Pater din *Renaşterea*[188] şi fascinaţia faţă de medievismul poetic filtrat prin Swinburne sau ale graficii bizar seducătoare a lui Aubrey Beardsley. „Pictorialitatea” inocent-sexuală a desenelor lui Beardsley este uşor de regăsit în paginile ce mimează detaşarea ironică şi inocenţa sexuală ale lui Wilde.

Dublul ideal, oglindirea ca formă adevărată a existenţei, imitarea artei de către natură, superioritatea ontologică a artificialului în raport cu naturalul îl conduc pe Wilde la modificări radicale ale propriilor surse de

187 p uternic socială şi chiar filosofică, este aproape paralelă scopului pur estetic avut în vedere de Wilde.

188 îndeosebi splendidul capitol „Leonardo da Vinci”, din care este aproape sigur că a derivat concepţia estetică a lui Wilde; Walter Pater, Renaşterea, traducere Iolanda Mecu, Bucureşti, Editura Univers, 1982

inspiraţie. André Gide povesteşte, de pildă, o variantă a mitului lui Narcis aşa cum i-a narat-o Wilde şi credem că în ingenioasa resemantizare a mitului antic poate fi citită modificarea de percepţie artistică propusă de Oscar Wilde şi generaţia sa:

La moartea lui Narcis, florile câmpului s-au întristat şi au cerut râului câteva picături de apă ca să-l plângă.

Oh, a replicat râul, dacă picăturile mele de apă ar fi lacrimi, nu mi-ar ajunge să-l plâng eu însumi pe Narcis. Pentru că îl iubesc.

Oh, au răspuns florile câmpului, cum să nu-l iubeşti pe Narcis! Era atât de frumos!

Chiar era frumos? întrebă râul.

Cine-ar putea-o şti mai bine decât tine? Doar se privea, în fiecare zi, aplecându-se pe malul tău, spre a-şi admira frumuseţea în apele tale.

Dacă-l iubesc, răspunse râul, e pentru că atunci când se apleca asupra apelor mele îmi vedeam propria reflexie în ochii lui.[189]

Se naşte astfel întrebarea despre motivul pentru care un autor obsedat de originalitate, de anihilarea prin parodie a marilor teme acceptă confruntarea cu un mit a cărui expresivitate fusese deja plenar valorificată de marile nume ale culturii, de la Ovidiu la Balzac. Wilde însuşi reia constant mitul lui Narcis în povestiri şi în poezii. *The Star Child* (din volumul *The Happy Prince and Other Tales*) conţine o parabolă a narcisismului văzut ca rea întrebuinţare a frumuseţii, iar *The Fisherman and His Soul*, din acelaşi volum, abordează motivul sufletului vândut din dragoste pentru o sirenă. În final, personajul este trădat de „sufletul răzbunător”. Poezii precum *The Garden oferos*, *The Burden of Ithys*, *Athanasia*, *Charmides*, *Panthea* sunt trepte dintr-o lungă demonstraţie a ideii că *frumuseţea este întotdeauna*, în opera de artă, o *formă a*

189 Andre Gide, Tratatul despre Narcis, Paris, 1891; citat de Adriana Babeţi, Dandysmul, O istorie, Editura Polirom, 2004, cap. Dandy grafii, p. 389

autoreprezentării. Răspunsul la dilema de mai sus nu poate fi satisfăcător dacă circumscriem demersul lui Wilde sferei pur literare. Interpretarea mitului tinde, la rândul ei, să instituie o realitate mitică de gradul al doilea, prin modificarea drastică a moralei povestirii. Dacă, în linii mari, legenda lui Narcis este uşor recognoscibilă în triunghiul creat de complicatele relaţii dintre Dorian Gray şi cei doi magiştri ai săi – Basil Hall ward şi lordul Henry Wotton – finalul romanului propune o evadare plină de riscuri din formula clasică. Spre deosebire de inocentul absolut Narcis, Dorian Gray reprezintă forţa de pătrundere a răului în mit, adică în realitate. Noul hedonism profesat de Lordul Wotton nu este decât varianta derivată a teoriilor estetice aflate în circulaţie în mediile esteţilor şi decadenţilor din preajma lui Wilde. Dezvoltarea proprie, cultul tinereţii şi al frumuseţii sunt prezentate cu o forţă de convingere atât de mare, încât Dorian, din victimă naivă, devine un veritabil preot al noului cult […].[190]

Mateiu Caragiale sau încercare de actualizare a comportamentului decadent

Chiar dacă nu şi-a încheiat studiile de drept, chiar dacă anii berlinezi par irosiţi, Mateiu Caragiale a început să scrie un roman (*Craii de Curtea-Veche*) şi o povestire (*Remember*), i-au apărut în *Viaţa românească* numeroase poezii, ajungând în scurt timp şef al biroului de presă în Ministerul de Interne. Numai că tatăl nu mai poate să se bucure de toate acestea. Mort în 1912 la Berlin, I.L. Caragiale nu va vedea cum, în 1923, Mateiu se căsătoreşte cu o femeie mult mai în vârstă, care îi aduce ca zestre nu doar o moşie, un conac, ci şi însemnul heraldic galben-verde al casei Sion; nici cum fiul ia drumul Italiei, spre a-i cere o audienţă lui Titulescu, dornic de carieră diplomatică; nici cum îi apar cărţile semnate Mateiu I. Caragiale şi nici cum, copleşit de deznădejde, cu doi ani înaintea prematurei morţi, el notează: „Starea mea de

190 Ellmann, Richard, Oscar Wilde, New York, Editura Vintage Books, 1987

spirit e probabil aceea a oamenilor care-şi simt sfârşitul apropiindu-se şi nu mai trag nicio nădejde”.[191]

Dandysmul lui Aubrey de Vere, eroul din *Remember*, ori al „crailor” Pas adia sau Pantazi face din Mateiu I. Caragiale, cu siguranţă, cel mai important dandy-scriitor român[192] şi singurul care intră aproape cu totul în canoanele speciei. Reconstituită din felurite documente personale (jurnal, corespondenţă, agende, simple însemnări) sau din amintirile martorilor, biografia lui Mateiu I. Caragiale pare a fi povestea unui dandy. Este incert însă cât anume din stilul său e simplă poză socială şi cât mod autentic de a trăi, simţi, gândi.

Din rândurile celor care şi-l amintesc, s-ar putea alcătui chipul ciudat, din linii contrare, al unui bărbat ce stă mereu în umbra tatălui. Când G. Călinescu îl observă trecând prin Piaţa Sf. Gheorghe pe „fiul natural” al lui Ion Luca Caragiale, el i se pare un om la vreo 45 – 50 de ani, cu un aer de „majordom în concediu duminical”. Mulţi cred că portretul e aspru făcut, lăsând loc liber feluritelor interpretări şi, nu mai puţin, analogiilor biografice. „Mateiu Caragiale avea snobismul nobilitar, îşi alcătuia un blazon şi vâna ordine străine, el, care nu era în niciun chip aristocrat.”[193] Aerele acestui „Despot Vodă al contemplaţiei”, care iama deschide uşile „cu mănuşi de piele de Suedia” din simplul motiv că delicatele-i palme nu suportă atingerea metalului rece, care la 14 ani cunoaşte toate ordinele nobiliare şi le desenează în caietul de fizică, îl amuză pe Călinescu.

Cu nimic mai îngăduitoare sunt liniile crochiului din *Memoriile* lui Lovinescu. Din nou, un portret la antipozii celui patern, nimic din sociabilitatea şi verva acestuia; doar un acut sentiment de singurătate, mohoreală. În

191 Al. Oprea, Mateiu I. Caragiale, un personaj: dosar al existenţei, Editura Muzeul Literaturii Române, 1979, p. 134

192 Adriana Babeţi, Dandy smul, O istorie, Editura Polirom, 2004, cap. Dandyland. Scurtă istorie, p. 121

193 Călinescu George, Istoria literaturii române de la origini până în prezent, Ed. Fundaţia regală pentru literatură şi artă, 1941, p. 897

schimb, Mateiu este înzestrat cu o „memorie uluitoare şi dezordonată”, cum se întâmplă, crud spus, cu orice „autodidact fără alegere”. Iar aplecarea spre trecut şi inutil, spre genealogie şi heraldică trădează gustul pentru mistificare al unui mitoman. Scriitorul ar putea fi considerat, într-o oarecare măsură, un Barbey d’Aurevilly întârziat prin Balcani, aşa cum crede Ion Vartic.[194] Dar cele mai multe analogii îl trimit pe Mateiu în plină ficţiune, fiind asemuit când lui *des Es’s* cânte*’s*, când propriilor personaje, printr-un joc nesigur, dintre real şi imaginar.

Singura zonă care ni l-ar restitui aproape fidel pare a rămâne cea documentară: jurnalul, scrisorile, însemnările variate. Fără a ţine cont de tema „pactului autobiografic”, de travestirea realului care stă ascunsă în spatele fiecărui rând „smuls din viaţă”, putem lua ca exemplu scrisorile autorului. Întruna, de pildă, adresată din Berlin prietenului Boicescu, în 16 noiembrie 1908, Mateiu relatează cum se plimbă cu un de Montesquiou (Ferdinand) în trăsură, spre uluirea „imbecililor”. Recapitulând împreună cu acesta starea nobilimii franceze, aproape ruinată, nu se poate abţine să nu comenteze, pişcat de invidie, luxul pe care şi-l pot îngădui totuşi cei din familia Montesquiou. Biografii care caută, cu delicii de colecţionari, amănuntele doveditoare ale dandysmului matein vor fi răsplătiţi pe deplin. Portretul pe care i-l face Ion Vartic în *Clanul Caragiale* e cel mai verosimil compus, spre mulţumirea unora şi decepţia altora. Aceleaşi pagini, citite atent, oferă şi o altă nuanţă a chipului său, cu totul opusă. Dovadă că, pentru „mateini”, publicarea în 1979 a epistolelor lui Mateiu Caragiale către doctorul Boicescu a fost o sursă de mare decepţie. Între toţi, cel mai afectat a părut, îşi aminteşte Alexandru Paleologu,[195] Nicolae Steinhardt, profund dezamăgit de cinismul „mărunt”, de snobismul exacerbat al idolului său.

---

194 Ion Vartic, Clanul Caragiale, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof’ 2002, p. 57

195 Alexandru Paleologu, Despre lucrurile cu adevărat importante, Iaşi, Editura Polir om, 1997, ediţie îngrijită de Adriana Babeţi, p. 46

Răzbate din paginile epistolarului o fire mai apropiată de lumea de jos a lui Gorică Pirgu[196] decât a celor plini de graţie, Pantazi sau Pas adia, un rafinat cu porniri de „pontagiu”, în veşnică alergare după ocazii care să-l salte în carieră sau să-i aducă bani; aşadar, mai curând un Rastignac.

G. Călinescu se arată surprins de succesul romanului („mai degrabă naraţiune”, „compunere... lipsită de compoziţie”) şi chiar dacă substanţa sa îi pare rarefiată, iar personajele abia creionate, criticul nu se poate împiedica să nu recunoască „farmecul indefinit”, „savoarea ciudată” a cărţii. Putem pune în paralel, pentru un contrast interesant, faptul că romanul *Crai de Curtea-Veche s-a* instalat spectaculos pe primul loc în Top *10* a*l* romanului românesc din secolul XX, cu [197]afirmaţia lui Călinescu: „Privită prin ce-ar fi putut să fie, scrierea este ratată, cum ratat este şi autorul. Dar Mateiu Caragiale era un ratat superior, mai valabil decât izbutiţii [...]”. Importa[198]ni este că omul şi opera sa au impus în epocă, dar şi după aceea, un stil. Fireşte, nu toţi mateinii au fost sau încă sunt (dintre puţinii rămaşi în viaţă) dandy veritabili. Dar atmosfera creată în jurul lui Mateiu Caragiale şi a

Crailor săi de Barbu Cioculescu, Nicolae Steinhardt, O. Crohmălniceanu, Barbu Brezianu, Alexandru Paleologu a avut consecinţe.

În *Arta prozatorilor români*, T. Vianu schiţează o opoziţie de natură stilistică şi care ar reflecta, în romanul matein, o lume împărţită în două (de o parte, aristocraţia veche, crepusculară, reprezentată de Paşadia şi Pantazi; de alta, parvenitismul vulgar în ascensiune, ilustrat prin Gore Pirgu): „Ce este nobil şi trufaş este bun; ce este plebeian şi laş este rău”, scrie criticul, deşi devine clară atracţia puternică dintre decăzuţii aristocraţi şi infamul, viciosul,

196 Pe care Paşadia (personajul) îl numeşte „bufon abject”.

197 Observatorul cultural, 2001, nr. 45-46.
[http://www.observatorcultural.ro/ROMANUL- ROMANESC-AL-SECOLULUI-XX]

198 George Călinescu, op. cit, p. 900

ordinarul plebeu, în universul moral al lui Mateiu Caragiale, unde graniţele dintre cele două clase sunt mai curând transgresate, în direcţia înfrăţirii în amoralism. „Dar acestui maniheism moral, distingând între bine şi rău – adaugă T. Vianu – îi corespunde şi un maniheism al vocabularului, din care scrisul lui Mateiu Caragiale îşi primeşte una dintre percepţiile lui stilistice cele mai izbitoare [...] Deoparte, noţiunile împrumutate vieţii nobile şi curate a spiritului, de cealaltă, termenii josnici, ai urâţeniei fizice şi morale, ai viciului şi mişelniciei, culeşi din argo*tul ma*halalelor..." Ideea o regăsim, după aproape patru decenii, superficial modernizată, în monografia lui Ovidiu Cotruş. Ni se vorbeşte, în Opera lu*i Mate*iu I. *Carag*i*ale, de exi*stenţa unor „registre stilistice" contrastante unul „înalt hagiografic, de esenţă poetică", altul „bufon, trivial, argotic", între ele aflându-se, „mai rar întrebuinţat", şi un „stil neutral al relatărilor faptice".[199]

La finele primului capitol al romanului, *întâmpinarea crailor*, acest amestec de forme ale expresivităţii se poate constata uşor. Povestirea lui Pantazi despre Pena Corcoduşa, de exemplu, se deosebeşte stilistic, în mod radical, de scena în care, beată şi murdară, iubita de odinioară a frumosului Serghie aţinea calea celor patru cheflii. Povestirea apare în textul fragmentului ca o enclavă: la ieşirea din birtul de pe Covaci, cei patru protagonişti întâlnesc alaiul grotesc care are în centru pe Corcoduşa; apoi Pantazi evocă soarta tristă a femeii; în sfârşit, comentariul vulgar al lui Pirgu ne readuce în dimensiunea profană a existenţei. Este de remarcat faptul că el pare destinat să coboare lucrurile din sfera înaltă unde, încurajaţi discret de narator, le poartă de fiecare dată, în istorisirile lor înfierbântate, Pas adia şi Pantazi.

Registrul „vulgar" apare, de obicei, întrebuinţat în legătură cu evenimente din planul prezent al acţiunii, atât în vocabularul personajelor, cât şi în comentariile

199 Nicolae Manolescu, Arca lui Noe, Eseu despre romanul românesc, Bucureşti, Editura 1001 Gramar, 1998, p. 579

povestitorului. Este un limbaj împrumutat vorbirii argotice, după cum a observat T. Vianu, dar deloc brut, crud: ceea ce ne impresionează este, din contră, stilizarea, adică efortul de contrafacere. Apariţia femeii beţive, în mijlocul unui „ghem de oameni" rostogolindu-se „în râsete şi ţipete" pe ulicioara îngustă, ne introduce deodată în nota particulară a acestui registru popular, care are însă o demnitate stilistică comparabilă cu a celui nobil, cult. Înfăţişarea Penei Corcoduşa fiind respingătoare, fraza naratorului are nu numai o frumoasă cadenţă plină de armonie şi echilibru, dar uzează în final de o comparaţie clasică: „ea părea, în turba-i cumplită, o făptură a iadului". E de notat, apoi, că naratorul trece sub tăcere cuvintele pe care beţiva le adresează celor patru: „Ce ne fu dat să auzim ar fi făcut să se cutremure inima cea mai păgână"[200]. Procedeul e bine cunoscut prozatorilor vechi şi numai necesitatea realismului şi naturalismului a dus, în secolul trecut, la reproducerea, în toată cruditatea ei, a vorbirii populare.[201] „Pirgu însuşi rămase cu gura căscată": sugestia forţei pitoreşti a limbajului Penei Corcoduşa e foarte vie, chiar dacă nu ştim ce spune, căci Pirgu este, în materie, un expert. Când îi permite personajului său să-şi desfăşoare cunoştinţele, Mateiu Caragiale nu caută nici atunci să imite argoul bucureştean de pe la 1910, aşa, cum Ion Creangă nu transcrie în *Amintiri din copilărie*, limba vorbită de ţăranii nemţeni. Şi unul, şi altul, creează o limbă autentică, adică valabilă, dar care nu este aceea vorbită. Un fapt mai interesant este acela că mijlocul prin care cei doi prozatori, atât de deosebiţi, stilizează exprimarea personajelor este identic: valorificarea erudiţiei paremiologice prin densitatea aforistică. În acest sens, putem cita pe Pirgu, adresându-se lui Paşadia: „La adică de ce te-ai codi Pirgu, tot îţi sună coliva. Parcă nu ştie el lumea că de mult, numai în miambal şi-n magiun îţi mai stă nădejdea? Te vezi pe drojdii, caută încă să mori fericit..."

200 Mateiu I. Caragiale, Craii de Curtea-Veche, Bucureşti, 1929, p. 35
201 Nicolae Manolescu, op. cit. p. 581

Vor[202]bitorul îşi atacă interlocutorul prin intermediul unor expresii populare metaforice şi eufemistice. Vul[203]garitatea aparţine personajului, dar nu limbii lui, care este, din contră, rafinată şi cultivată (o cultură a argoului). Pirgu se exprimă cu multă îngrijire, afectând ignoranţa sau stupiditatea (intră în regulă jocului), dar el posedă o ştiinţă a vorbirii populare cu nimic mai prejos faţă de ştiinţa aceleia nobile, de care dă dovadă Pantazi. Ş. [204]Cioculescu a remarcat că, în pasajul cu Montaigne din ultimul capitol („oricum Montaigne e drăguţ are părţile lui"), Pirgu foloseşte de fapt o expresie populară pe care eseistul francez a introdus-o în franceza literară („avoir ses parties", cu sensul de „a avea merite"). Pu[205]tem presupune că există la Pirgu o folosire conştientă a limbajului incult. Personajul nu e doar sub raport moral un mare parşiv, dar şi ca vorbitor al limbii străzii. Întâlnind o dată pe Povestitor şi aflând că se duce la Academie, el pare a crede că e vorba de academia de biliard. Dar nu pare sigur că lui Pirgu trebuie să i se explice că există şi o altă Academie, la a cărei bibliotecă povestitorul mergea să facă lectură. Unii dintre comentatorii textului au avut această impresie, însă tindem să credem că Pirgu se preface a le confunda, ca să-şi poată apoi rosti minunata filipică împotriva uscăciunii învăţăturii din cărţi. Pe [206]lângă sonoritatea proverbială, filipica aceasta arată şi o stăpânire perfectă a artei de a minimaliza: „Nu te mai laşi, nene, odată de prostii? Până când? Ce-ţi faci capul ciulama cu atâta citanie, vrei să ajungi în doaga lui Paşadia? Ori crezi că dacă ai să ştii ca el cine l-a moşit pe Mahomed sau cum îl cheamă pe ăl care a scos întâi crucea la Bobotează e mare scofală? Nimic; cu astea te usuci. Adevărata ştiinţă e alta: ştiinţa vieţii de care habar n-ai; aia nu se învaţă din

202 Mateiu I. Caragiale, op. cit. p. 39

203 Dintre care amintim: "a suna coliva", „se vedea pe drojdie".

204 Nicolae Manolescu, op. cit. P. 585

205 Şerban Cioculescu, Barbu Cioculescu, Caragialiana, Editura Albatros, 2003, p. 372

206 Nicolae Manolescu, op. cit., p. 588

cărţi”. Cel[207] care vorbeşte aici nu este un ignorant stupid, ci un om care foloseşte conştient o anumită tehnică a persuasiunii în vederea atingerii unui scop precis. Pirgu încearcă, se ştie, să-i ducă pe învăţaţii lui prieteni la adevăraţii Amoteni. E Purtătorul de cuvânt (în sensul propriu) al „vieţii care vieţuieşte”, libere şi imorale, aşa încât el nu putea pierde ocazia cu cele două „academii” fără să profite. Propunerea de a merge la Amoteni o face, prima oară, în pasajul pe care l-a reprodus, reînnoind-o apoi de mai multe ori. În discuţia cu Povestitorul despre „academii”, el găseşte mijlocul să o facă încă o dată. După ce ironizează ideea acestuia de a scrie „un roman de moravuri bucureştene” („B[208]a nu zău, dumneata şi moravuri bucureştene! Chinezeşti poate, pentru că în chestia asta eşti chinez; cum ai să cunoşti moravurile, când nu cunoşti pe nimeni; mergi undeva, vezi pe cineva?”), se grăbeşte cu soluţia: „Ei dacă ai merge în case, în familii, s-ar schimba treaba, ai vedea câte subiecte ai găsi, ce tipuri! Ştiu eu un loc”. Şi, după ce Craii se lasă convinşi să viziteze casa lui Maiorică, Pirgu are momentul lui de triumf – un întreg program educativ, în care măiestria vorbitorului de argou atinge o culme neegalată a proverbialităţii: „La mai mare, solzoşia ta, se închină cu temenele, al nostru eşti. Umbli să-ţi laşi lapţii cu folos. Bre, cum te mai înfigeai în undiţă la Masinca, o luaşi pe coarda rezachie, cu sacâz dulce, uşor. Ce pramatie, faci pe cocoşu, cotoi mare dumneata. Ei, dar ai de învăţat încă multe, eşti junic; ca să le fii pe plac maimuţelor trebuie să fii porc, şi cu şoriciul gros. Şi mai ales nu târnosi mangalul că te usuci; de ţi-a mirosi cumva a pagubă, împinge măgarul mai departe; ştii vorba: malac să fie, că broaşte… Dacă vezi însă că ridică coada nu te pierde, ia-o înainte oblu, berbeceşte, ca până la iarnă să te văz crap îmblănit.”[209]

Registrul cult îl identificăm în povestirea lui Pantazi

---

207 Idem, p. 589
208 Idem, p. 590
209 Mateiu I. Caragiale, op. cit. p. 43

despre Pena Corcoduşa. Atitudinea melancolică a lui Pantazi se explică prin faptul că a mai întâlnit-o pe această fiinţă nefericită într-o vreme când era tânără şi îndrăgostită. Cel dintâi care se miră este Pirgu („Cum, o cunoşti?”). El, care cunoaşte pe toţi viii, trebuie să îngăduie lui Pantazi şi lui Pas adia erudiţia în materie de morţi. Opoziţia care se conturează între personaje, cu sau fără sprijinul contrastului stilistic, nu este doar aceea între aristocraţi trufaşi şi, respectiv, parveniţi plini de vigoare, dar şi una între vii şi morţi, prezent şi trecut, realitate şi imaginaţie.[210] „Da, e o istorie veche, o istorie de dragoste, şi nu una de toate zilele”, afirmă Pantazi din capul locului. E mai întâi o *istorie*, o întâmplare petrecută de mult, aşadar veche; în fine, nu e una de toate zilele, ci una neobişnuită, care nu se poate lega decât de viaţa unor eroi, la rândul lor, ieşiţi din comun. Nu se putea o mai tranşantă delimitare între domeniul povestirii lui Pantazi şi domeniul vorbirii lui Pirgu. Primul stă, evident, sub semnul mitologicului. Trecerea armatelor ruseşti prin Bucureşti la 1877 ar fi acoperit cu o „ploaie de ruble” pe „lacomele Danae” autohtone, iar ruşii ar fi aflat aici o Capua. Comparaţiile clasice sunt aproape ostentative, iar dacă stilul acesta are proverbialitatea lui (densitatea de expresii tipice), el nu mai este ironic, ci devine serios. Pirgu se distanţează de expresiile lui, le utilizează în duble ipostaze. Orice ambiguitate de acest fel lipseşte în exprimarea lui Pantazi, prea grav spre a putea fi bănuit de duplicitate lingvistică. El, spre deosebire de Pirgu, care mânuia limba ca pe un instrument, este impregnat de vorbirea lui ca de o simţire în care s-ar scufunda cu ochii închişi.[211]

Recitind portretul Florii-de-maidan şi împrejurarea căderii Făt-Frumosului Serghie în mrejele ei, se poate observa că nu atât originea vocabularului întrebuinţat (limba veche, basmul cult, mitul) sau retorica frazei deosebesc acest stil de cel al lui Pirgu, cât atitudinea

210 Şerban Cioculescu, Barbu Cioculescu, op. cit. p. 384

211 Nicolae Manolescu, op. cit. p 591

vorbitorului. Pantazi participă în mod evident la limbaj, iar implicarea lui în vorbire este şi o incursiune în trecutul limbii. Arhaismele joacă la el rolul pe care îl au la Pirgu cuvintele populare: sunt „argoul" lui Pantazi. Ca şi acela al lui Pirgu, este un argou paradoxal, căci, întrebuinţat doar de puţini, dacă nu exclusiv de vorbitorul respectiv, el devine de fapt un jargon. Cel al lui Pantazi are o parte dintre însuşirile necesare, este plin de spirit literar şi mitologic, implică o frazare complexă, cărturărească, este preţios şi poetic.[212] Când vorbeşte, Pirgu minimalizează spontan, metoda lui este a scăderii din zestrea subiectului evocat şi a îngroşării puţinului rămas. Pantazi, din contră, are tendinţa de a spori această zestre. Unul caricaturizează, celălalt transfigurează, creând două moduri de expresie: zeflemitor la Pirgu, idealizat la Pantazi.

În sfârşit, modelul limbii lui Pirgu rămâne unul vorbit, în vreme ce Pantazi (dar şi Pas adia) recurge la un model prin excelenţă scriptic. Pirgu, de altfel, are numai replici scurte, deoarece este un colocvial căruia îi place şi să asculte, iar vorbirea lui se subordonează acţiunii, fiind practică şi persuasivă. Pantazi şi Pas adia mai des povestesc, în istorisirile lor par uneori a uita de auditor, lăsându-se furaţi de plăcerea fabulaţiei, fiindcă urmăresc cel mult să delecteze, scopul practic lipsind. Pirgu deţine ceea ce se numeşte replica promptă, Pantazi (şi mai puţin Pas adia) are însă *l'esprit mal tourné*. Ca să se poată desfăşură, Pirgu trebuie să simtă prezenţa celorlalţi şi a mediului, iar Pantazi trebuie să se poată abstrage din lume în singurătate, din prezent în trecut, din realitate în imaginaţie, din convorbirea cotidiană în povestirea mitologică.

Se conturează astfel opoziţia dintre două atitudini faţă de vorbire – una zeflemitoare, alta serioasă – şi, implicit, dintre domeniile pe care fiecare dintre acestea le creează: seriozitatea (transfiguratoare, idealizată,

212 Idem, p. 593

poetizantă) construieşte domeniului *povestirii* (trecut, spirit cărturăresc şi eroism, patetism, imaginaţie, iluzie, vrajă); zeflemeaua (caricaturizantă, realistă, pragmatică) defineşte domeniului *vorbirii* (prezent, spirit comun, viaţă, comic, luciditate). Pantazi şi Pas adia evocă uimitoarele lor castele din Spania, pe care Pirgu se străduieşte să le dărâme: „Ja mai lăsaţi, nene, ciubucele astea, ne întrerupea sastisit Pirgu, să mai vorbim şi de muieri”[213]. Castelul lui este unul foarte real: casa-tripou a adevăraţilor Amoteni. Dar, ceea ce este esenţial, atât povestirea, cât şi vorbirea poartă pecetea unui stil, a unei arte de expresie, fără a urmări să reproducă vreo realitate lingvistică. Descoperim, astfel, în însăşi limba prozei lui Mateiu Caragiale, o caracteristică fundamentală a întregii opere şi anume tendinţa spre contrafacere artistică, spre artificialitate, spre estetism. Nu doar Pantazi, dar şi Pirgu este un artist al exprimării. Oricare ar fi registrul pe care s-ar construi limba prozei scriitorului, tendinţa semnalată este prezentă cu egală vigoare.[214]

Până la acest punct al demersului nostru, personajul Pirgu a fost prezentat în contrast clar cu Pantazi (şi, uneori, şi cu Paşadia), iar despre *Povestitor*, care este al patrulea personaj, au fost menţionate doar câteva detalii semnificative, acolo unde am considerat necesar. În fond, ideea lui T. Vianu era chiar aceea că opoziţia stilistică între „nobil” şi „vulgar” are la bază una socială şi morală, linia despărţitoare, în amândouă, lăsând de o parte pe Pirgu, iar de cealaltă pe Pantazi şi pe Paşadia, eventual şi pe Povestitor.[215] Marea majoritate a criticilor au crezut la fel ca T. Vianu. Aceasta este, în definitiv, chiar problema „crailor”, care a suscitat numeroase interpretări critice, referitoare la identitatea personajelor, la numărul lor şi la titulatura stranie pe care le-a acordat-o, într-un moment de furie, Pena Corcoduşa.

---

213 Mateiu I. Caragiale, op. cit. p. 47

214 Nicolae Manolescu, op. cit. P. 596

215 Idem, p. 599

G. Călinescu, după o lectură oarecum superficială a romanului, crede (*Istoria literaturii române*) că ar fi trei crai, Paşadia, Pantazi şi Pirgu, şi că titlul ar fi fost sugerat romancierului de o anecdotă din *Vatra*, în care se istorisea un episod de pe la 1802 când, după fuga domnitorului muntean, mai mulţi mahalagii au furat tuiurile şi stindardele şi chiar o cucă domnească, preumblându-se apoi ţanţoşi pe străzi, înfricoşând oamenii, jefuind cârciumele şi dedându-se la orgii. Ş. Cioculescu[216] citează din Dionisie Fotino o altă versiune a anecdotei, din care reţinem doar că „oamenii fără căpătâi", care au profitat de fuga domnitorului, „se numesc în limba poporului crai".

216 Des invocată de critici, paralela cu Lucien de Rubempré, dandy-ul echivoc al lui Balzac, nu se susţine nici măcar în datele exterioare ale personajului. Miza lui Balzac, mai

Nu e imposibil ca Mateiu Caragiale să fi cunoscut anecdota. Dar nu pare evidentă însă adevărata asemănare între „craii" din roman şi „craii" ceilalţi. Lui G. Călinescu i s-a obiectat că, singur, printre critici, pune în chip abuziv pe plebeul Pirgu în rândul „crailor", eliminând la fel de abuziv pe Povestitor.[217] Cel mai categoric contra tezei lui G. Călines cu s-a arătat Ovidiu Cotruş, reamintind că, spunând „crai", trebuie să avem în vedere originea nobilă sau măcar nobleţea firii. Măcar o dată, în ceea ce îl priveşte, Alexandru George[218] este de acord cu Ovidiu Cotruş (altfel, necontenit pe poziţii divergente), şi anume în repudierea tezei singulare a lui G. Călinescu; dar el merge mai departe şi măreşte distanţa care separă pe „crai" de Pirgu la un veritabil abis. Pantazi şi Pas adia sunt consideraţi „personaje tutelare ale universului *Crailor* de *Curtea-veche*", în vreme ce Pirgu este doar „un personaj

216 Ale cărui informaţii documentare le corectează pe cele ale lui G. Călinescu: anecdota aparţine lui Coşbuc, nu lui Caragiale, domnitor e Mihai Şuţu, nu Gr. Ghica.

217 Nicolae Manolescu, op. cit. P. 602

218 Studiu critic, Monografia lui Mateiu I. Caragiale, Bucureşti, 1981

secundar, subordonat prin situaţie celorlalţi, cu o existenţă de nivel inferior, iar ca poziţie în economia romanului, de pur contrast”.

Călăuzită de alaiul ei vesel, Pena Corcoduşa este cuprinsă de o furie oarbă la vederea celor patru bărbaţi bine dispuşi de vin şi de mâncare. După ce îl uimeşte până şi pe Pirgu, gelos, desigur, prin nemaiauzitele-i măscări, le aruncă în faţă extraordinarul apelativ: „Crailor! ne strigă totuşi. Crai de Curtea-veche.”[219] Expresia se adresează, fără echivoc, tuturor celor patru cheflii nimeriţi în calea femeii cu mintea rătăcită. Povestitorul utilizează, în tot pasajul, pronumele personal „noi”, fără altă distincţie:

„Pomenindu-ne cu ea aproape în braţe, tuspatru ne detem un pas înapoi”[220] şi astfel este limpede că Pena Corcoduşa nu face nicio deosebire şi nici n-ar fi putut. Botezul ei îi are în vedere deopotrivă pe toţi. A doua parte a apelativului putea veni în mintea femeii prin conexiune, probabil, cu locul întâlnirii sau chiar cu domiciliul ei, despre care ştim că se afla „pe lângă Curtea-veche”. La un prim nivel al lecturii, explicaţia cea mai simplă este că Pena Corcoduşa foloseşte o veche vorbă populară, văzând în cei patru nişte boieri din neamul acelora care în secolul trecut erau numiţi „craidoni de Curte Veche” sau „Don Juani de Bucureşti”. Întâiul nume apare în *Vlăsia* lui Gr. H. Grandea, cu intenţie batjocoritoare la adresa lui C.A. Rosetti,[221] al doilea este titlul romanului presupus a fi al lui Radu Ionescu. Exegezele complicate[222] riscă să ne îndepărteze de o explicaţie pe deplin satisfăcătoare. Există, totuşi, posibilitatea ca, în ochii Penei Corcoduşa,

---

219 Mateiu I. Caragiale, op. cit. p. 38

220 Idem, p. 49

221 Nicolae Manolescu, op. cit. p 608

222 începând chiar cu a lui Paşadia, căruia formula întrebuinţată de Pena Corcoduşa îi evocă o alta, „curtenii calului de spijă”, descifrată de curând de Ş. Cioculescu ca fiind traducerea aproximativă pentru „les courtisans du cheval de bronze” cum erau porecliţi în timplul lui Louis XIII „les filous qui rôdaient la nuit au pied de la statue d’Henri IV, sur le Pont Neuf’.

cei patru să apară ca nişte petrecăreţi, nişte cheflii, donjuani, craidoni şi chiar ciocoi noi.

Pentru a contura personalitatea fiecăruia dintre ei, ne putem orienta după ceea ce povestesc ei înşişi şi, în completare, după ce relatează povestitorul, ale cărui surse nu pot fi altele decât „spovedaniile" prietenilor săi. Pantazi este numele de împrumut al ultimului vlăstar al unei vechi familii, la originea căreia s-ar fi aflat nişte piraţi sicilieni sau normanzi, ai căror urmaşi s-au stabilit prin secolul al XVII-lea în Italia şi în Ţările Româneşti (dar unde ar fi sosit din Fanar). Nobleţea le-a fost acordată în 1812. După spusele eroului însuşi, Pantazi este un ins melancolic, blând, visător, îndrăgostit de frumos, care a avut o iubire neîmplinită în prima tinereţe şi din mreaja căreia nu s-a desprins niciodată. A colindat mările şi oceanele, moştenind firea străbunilor. Se află în Bucureşti doar pe răstimpul necesar lichidării unui rest de avere. Va pleca, la sfârşitul romanului, în lumea largă, de unde a venit, ca şi înaintaşii lui. Singurul viciu al lui Pantazi este băutura (totuşi, nu e niciodată beat), însă nimeni nu înţelege ce îl atrage, de fapt, în petrecerile celorlalţi, în afară, poate, de prietenia cu povestitorul şi de stima pentru Paşadia.

Pasadia descinde dintr-un aventurier, probabil italian, bănuit de crimă şi care s-a ascuns în Valahia de hăituitorii lui. Spiritul aventurierului îl moşteneşte parţial eroul, care are fire de luptător, s-a lovit de mari obstacole, iar strălucita carieră mai mult şi-a cucerit-o, decât i s-a dat ca recompensă cuvenită pentru însuşirile lui remarcabile. Este inteligent şi instruit, are chipul modelat parcă în „alt veac". Impresionând prin înfăţişare, Paşadia este şi „o fire pătimaşă, întortocheată, tenebroasă, care cu toată stăpânirea se trăda adesea în scăpărări de cinism". Nu seamănă cu seninul Pantazi, nu are blândeţe, este trufaş şi răzbunător. În vreme ce Pantazi caută lumea din frică de singurătate, Paşadia iubeşte izolarea şi iese din ea doar spre a-l urma de Pirgu în dezmăţuri. Se crede că suferă de o boală incurabilă, ale cărei crize îl asaltează periodic,

obligându-l să plece „la munte”.[223]

Pirgu este de obârşie mai joasă, un ciocoi nou (ceilalţi doi, cu toate afectările lor, sunt, în fond, ciocoi vechi), risipind la cărţi o moştenire, dar continuând a se descurca de minune, căci el este intermediarul ideal, samsar, glumeţ şi viclean, cunoscând „lume de tot soiul şi de toată teapa, lume multă, toată lumea”, fiind pretutindeni „primit cu braţele deschise, deşi nu totdeauna pe uşa din faţă”, cu un simţ al umorului vulgar, vicios, abject, un fel de duh rău al celorlalţi şi, în orice caz, călăuza lor în mediile cele mai corupte, pe care le cunoaşte foarte bine, în toate ipostazele lor. Dacă la sfârşit Pantazi pleacă în lume, iar Paşadia moare, Pirgu dă abia atunci marea lovitură, ajungând după război „prefect, deputat, senator, ministru plenipotenţiar”.[224]

Povestitorului, al patrulea personaj, nu i s-a acordat, de obicei, atenţie decât pentru motivul că s-au căutat în el similitudini de portret şi de biografie cu Mateiu Caragiale însuşi. Depăşind această identificare oarecum superficială, se poate contura un personaj cel puţin interesant, care este cel mai tânăr dintre toţi, dar la fel de iubitor de lene, licori bahice, joc de cărţi şi celelalte delicii ale unui univers în declin., DE o lună, pe tăcute şi nerăsuflate, cu nădejde şi temei, o dusesem într-o băutură, un crailâc, un joc”. Lipsit de mijloace proprii, el este tot un fel de „băiat de bani gata”, cum caracterizează Alexandru George pe Pirgu.[225] E nedespărţit de ceilalţi, dar în Pantazi vede un alt „eu însumi” şi pentru el are „slăbiciune”, faţă de Paşadia are o anume „evlavie”, iar pe Pirgu îl detestă. Îi cunoaşte destul de bine ca să le facă acestora doi celebrele portrete contrastante care au determinat o întreagă exegeză a romanului: „Paşadia era un luceafăr” şi „Gore Pirgu era o lichea fără seamăn şi fără pereche”. Îşi face, frecventându-

223 Nicolae Manolescu, op. cit. p 609

224 Mateiu I. Caragiale, op. cit. p. 54

225 în studiu critic, Monografia lui Mateiu /. Caragiale, Bucureşti, 1981, p. 12

i, o dublă ucenicie: a vieţii şi a scrisului. Paşadia îl mustră pentru slăbiciunea pe care o are pentru oameni ca Pirgu şi îl sfătuieşte să caute, în alte medii şi la alţi oameni, subiecte pentru „studiile" şi „schiţele" lui literare. Din contră, Pirgu îl învaţă să vadă „moravurile" în planul realităţii concrete şi încă acolo unde sunt mai josnice. Înconjurat, ca Marcel din romanul lui Proust, de oameni atât de diferiţi, Povestitorul cedează pe rând la toate sugestiile şi mai ales la cele ale lui Pirgu

(„A! da, eram silit să recunosc: spunându-mi că dacă voiam subiect de roman să fi mers la adevăraţii Arnoteni, Pirgu nu mă amăgise") 255, fiindcă acest personaj are o forţă de persuasiune remarcabilă şi un program educativ mai bine conturat decât Pas adia ori Pantazi. În final, Povestitorul se desparte de toţi: de Pas adia, când moare, de Pantazi, când părăseşte ţara, de Pirgu, când ucenicia i s-a încheiat. Se încheie, astfel, un capitol din viaţa lui.256

255 Mateiu I. Caragiale, op. cit. p. 50

256 Identificarea Povestitorului cu autorul s-a bazat atât pe unele „coincidenţe" voite de Mateiu Caragiale, cât şi pe decriptarea unor aluzii şi subtexte. Este potrivit să amintim câteva aici. Neplăcerea Povestitorului de a primi scrisori „de acasă", evocată la începutul romanului, precum şi comentariile lui mentale pe marginea uneia abia sosite, au fost puse în legătură cu pasaje din corespondenţa tânărului Mateiu cu prietenul său N.A. Boicescu. În portretul lui Pirgu a fost identificat Ion Luca, tatăl, ca o dovadă că Mateiu nu-l ierta nici când scria literatură. Şi totuşi, Pirgu exprimă, la un moment dat, speranţe legate de venirea conservatorilor la putere, speranţe ce fuseseră chiar ale tânărului Mateiu. Am putea fi, astfel, înclinaţi să vedem la Pirgu şi laturi ale caracterului fiului, nu numai ale tatălui. Dandysmul autorului scrisorilor a fost şi el considerat ca reflectându-se în dandysmul personajelor: al lui Aubrey de Vere, dar şi al celorlalte. Posibil, până la un punct, dar problema nu este aceea că Mateiu a pus ceva din sine în fiecare personaj sau că romanul are un oarecare substrat

autobiografic, ci dacă acestea ne dau dreptul să ignorăm faptul că vorbim despre personaje de sine stătătoare dintr-o operă de ficţiune şi nu despre proiecţii, în pagini de memorii, ale personalităţii

Odată consumat episodul Penei Corcoduşa, cei patru donjuani de Bucureşti se despart: pe Pas adia îl aşteaptă birja (trăsura închisă în care se ascundea de privirile lumii), ca să-l ducă acasă sau undeva la munte"; Pirgu, stăruind zadarnic pe lângă ceilalţi doi să meargă la adevăraţii Amoteni, se alege numai cu făgăduiala şi-şi caută de drum spre Poştă; Pantazi şi Povestitorul pornesc spre Sărindar, fără a se despărţi însă. Ce vor face ei împreună, vom afla abia în capitolul al treilea, intitulat *Spovedanii*, şi unde se va relua firul naraţiunii întrerupt de un al doilea capitol, *Cele trei hagialâcuri*, acesta fiind menit a-l informa pe cititor despre împrejurările în care tinerii bărbaţi s-au cunoscut. „Slăbiciunea" pentru Pantazi, pe care Povestitorul o mărturiseşte, se explică atât prin firile lor gemene, cât şi printr-o apropiere existentă de la începutul ei.[226] Pe Pantazi, povestitorul l-a întâlnit cel dintâi, în Cişmigiu, unde admirau amândoi, cuprinşi de melancolie, frumuseţea copleşitoare a naturii. Prietenia dintre ei este spontană şi ajung aproape nedespărţiţi: „Legasem dar iarăşi prieteşug cu un necunoscut, prieteşug la toartă, eram toată vremea împreună, casa lui mi-era deschisă la orice oră, ajunsesem să stau mai mult la el decât la mine."[227] A trebuit să treacă, deci, câtva timp până când cuplul acesta de prieteni, visători consumatori de poveşti, să fie smuls din tabietul atâtor după-amiezi liniştite, prin intrarea în viaţa lui a celei mai stranii perechi din câte le fusese amândurora dat să vadă. Imaginea descrisă în fragmentul următor este foarte cunoscută printre mateini: „Era una dintre acele perechi strânse, datorite de obicei viţiului, aşa strânse că de la un timp nu

---

226a utorului. Caracterul memorialistic al romanului nu ni se pare o ipoteză bine întemeiată, deşi este susţinută de critici precum Ovidiu Cotruş sau Alexandru George; în Nicolae Manolescu, op. cit. p 608

227 Mateiu I. Caragiale, op. cit. p. 46

se mai pot închipui singuri cei ce le alcătuiesc. De bună seamă tot viţiul trebuie s-o fi înnădit şi pe aceasta, căci altceva ce ar fi putut apropia doi oameni atât de deosebiţi? Unul în vârstă, cănit şi ferchezuit la deznădejde, purta pe un trup înţepenit dar zvelt încă, un cap cum veacul nostru nu-şi mai dă cazna să plăsmuiască şi părea chiar întors din vremuri de altă dată, acel chip aprig ale cărui trăsături semeţe purtau pecetea răzvrătirii şi a urii. Celălalt, mai tânăr mult, coclit însă şi puhav, care legăna pe nişte picioare subţiri arcuite în afară o burtică ascuţită, oglindea pe faţa-i rânjitoare şi botoasă, josnicia cea mai murdară”.[228] Capul din alt veac, este, desigur, al lui Paşadia, iar botul rânjitor, al lui Pirgu. Nou-sosiţii iau loc la masa unde, în colţul cel mai adăpostit, Pantazi şi Povestitorul se credeau feriţi de musafiri nedoriţi. Din acest moment – „cam o lună înainte de seara de la care purcede istoria de faţă”, acea seară începută în birtul de pe Covaci şi sfârşită cu botezul crailor – datează strânsa tovărăşie a celor patru. „Ca să fim împreună, Pantazi şi cu mine nu urmăream oare în viaţa lui de noapte pe Paşadia care, la rândul său, se lăsa călăuzit orbeşte de Pirgu?”[229]

Cvartetul crailor se alcătuieşte, astfel, din două perechi, mai vechi şi mai stabile. Pantazi şi Povestitorul vor rămâne împreună până la sfârşit, când cel dintâi pleacă din nou în lume, tot aşa cum Pirgu se va afla lângă Paşadia până la moartea acestuia. Între aceste perechi de personaje se stabileşte, pe întreg parcursul romanului, o relaţie de opoziţie sugestivă. Chiar mai înainte ca Pantazi şi Paşadia să se „încăibăreze” pentru frumoasa Ilinca, situaţia era deja configurată, căci prea multe şi prea mari deosebiri există între calma prietenie ce leagă pe Pantazi şi Povestitor şi vicioasa dependenţă a lui Paşadia de Pirgu. Cei dintâi sunt, în cvartet, absenţii, privitorii, martorii; firi contemplative, blânde, se împrietenesc, deoarece se aseamănă şi rămân împreună, ceea ce le este benefic,

228 Idem, p. 47
229 Idem, p. 53

astfel încât se poate spune că această pereche de personaje stă sub semnul pozitivului. Un cuplu negativ formează, în schimb, Paşadia cu Pirgu, uniţi prin ură, înveninaţi unul contra celuilalt, în permanent conflict; ei se întovărăşesc pentru că se deosebesc şi rămân împreună ca să-şi facă rău. Nicio evoluţie nu cunoaşte prietenia dintre primii doi, însă raportul dintre Paşadia şi Pirgu este dramatic, bazat pe ierarhie şi pe aspiraţia unuia de a urca prin coborârea celuilalt; dacă Pirgu este călăul, Paşadia este victima,[230] astfel încât substanţa unuia pare a fi consumată treptat de celălalt. În fiecare dintre aceste perechi, în sfârşit, unul dintre parteneri are o existenţă dublă. Nu ştim numele adevărat al lui Pantazi, o parte din viaţa lui anterioară este învăluită în mister, iar, la plecare, îi apare prietenului său, care îl conduce, ca un alt om („seara însoţeam până la graniţă pe un gentleman ras şi cu barbeţi scurţi, în ţinută elegantă de călătorie – un străin”).[231] Dacă Pantazi are o existenţă dublă, Paşadia are şi o dublă personalitate. Zina, când lucrează la masă, fără să bea sau să fumeze, ore în şir, casa lui pare „sălaşul desfătărilor grave ale duhului”, el însuşi fiind un amfitrion agreabil şi afabil, dar noaptea se transformă complet: „Se petrecea atunci într-însul ceva nefiresc: treptat fiinţa lui cădea într-o amorţeală aşa stranie, că acela pe care Pirgu îl târa, fără împotrivire, după dânsul, nu arăta a fi Paşadia el însuşi, ci numai trupul său, în care singură privirea urma să trăiască, din ce în ce mai posomorâtă şi mai tulbure, destăinuind parcă o suferinţă lăuntrică sfâşietoare”. De aceea, se poate afirma că în Paşadia sălăşluiesc un Dr. Jekill şi un Mr. Hyde.[232]

Acţiunea (câtă este acţiune propriu-zisă) din acest roman are, ca unic motor capabil a o face să înainteze, un anumit joc al relaţiilor înăuntrul cvartetului de crai. *A tour de rôle*, fiecare dintre cei patru îi conduce pe ceilalţi trei în

230 Nicolae Manolescu, op. cit. p. 610
231 Mateiu I. Caragiale, op. cit. p. 32
232 Nicolae Manolescu, op. cit. p. 612

nişte ciudate călătorii cvasi-imaginare. Aceste „călătorii”, în care unul dintre crai este călăuza celorlalţi, sunt numite *hagialâcuri* şi prezentate în capitolul secund al romanului. Cea dintâi călăuză este Pantazi, înainte chiar de intrarea în scenă a lui Paşadia şi a lui Pirgu, împreună cu care craii călătoresc în depărtate locuri, iar „trâmba de vedenii” pe care Pantazi le-o desfăşoară în faţa ochilor este rodul unei apetenţe crescute pentru explorarea variatelor spaţii geografice, înclinaţie care i-a guvernat întreaga existenţă.

A doua călăuză, Paşadia, îi poartă în timp, în istorie; craii se trezesc, de obicei, în veacul al XVIII-lea, „scump nouă şi nostalgic întru toate”[233], „veacul binecuvântat, veacul din urmă al bunului plac şi al bunului gust”[234]. În evocările lui Paşadia apar „trei urmaşi de dinaşti cu nume slăvite, tustrei cavaleri-călugări din cercul Sfântului Ioan de la Ierusalim, zişi de Malta”, un fel de imagine ideală a crailor de astăzi,[235] trăind în vremuri ideale. Se poate afirma că atât Paşadia, cât şi Pantazi, nutresc nostalgia evocării unui paradis pierdut. Exotismul, la cel dintâi, „reacţionarismul”, la cel de al doilea, îşi au rădăcinile într-o întreagă literatură de la finele secolului al XIX-lea, deseori menţionată de însuşi Mateiu Caragiale, şi cu care romanul are evidente similitudini: proza lui Villiers de I’Isle Adam, Barbey d’Aurevilly sau Huysmans. Ne vom referi la aceşti autori, de la care Mateiu Caragiale s-a putut inspira pentru a crea un univers uman, dar şi pentru a deprinde o artă a prozei.

A treia călăuză este Pirgu, care îi conduce pe ceilalţi în infern, figurat în roman prin casa adevăraţilor Amoteni, în dezmăţ, în viciu şi în imoralitate. Pirgu este Marele Sforar şi, în mâinile lui, craii devin aproape nişte marionete, lipsite de voinţă proprie. „Un târg întreg îl juca giurgiuna şi noi înşine nu am făcut tustrei oare parte din Vicleimul ale cărui păpuşi le arunca una într-alta, le

233 Mateiu I. Caragiale, op. cit. p. 49

234 Idem, p. 51

235 Dintre care Paşadia îl exclude, firește, pe Pirgu.

smucea, le surchidea, fără să se sinchisească dacă i se întâmpla să le ciocnească sau să le sfărâme.”[236] Pirgu este iniţiatorul în meandrele imunde ale vieţii: „Mai primejdioasă javră şi mai murdară nu se putea găsi, dar nici mai bună călăuză pentru călătoria a treia ce făceam aproape în fiecare seară, călătorie în viaţa care se vieţuieşte, nu în aceea care se visează. De câte ori totuşi nu ne-am crezut în plin vis.”[237] Singurul hagialâc care conduce în realitate are, totodată, o dimensiune de vis. A treia călătorie pare, pe de altă parte, că le parodiază pe primele două. „Marele Sforar e şi un Mare Păpuşar, un dumnezeu împieliţat un doamne iartă-mă, Necuratul însuşi.”[238]

Înainte de a analiza cea de a patra călătorie, este important să aducem în discuţie o chestiune esenţială pentru romanul lui Mateiu Caragiale, referitoare la graniţa fragilă care desparte seriosul de parodic, idealitatea de realitate, înălţătorul de josnic, nostalgia paradisului pierdut de ispita infernului. Aşa cum în structura stilului matein din *Craii* există două registre, deseori amestecate, care reflectă două atitudini faţă de limbaj, tot astfel, în planul faptelor şi al personajelor, există o ambiguitate care se impune lectorului. Fiecare faţă îşi are reversul. Paşadia şi Pantazi se încaieră, pentru Ilinca, nu ca nişte cavaleri din veacuri apuse, ci ca nişte huligani care şi-au răvăşit minţile în băutură la tripoul lui Maiorică. Bătălia are o notă caricaturală, ca aceea de pe muntele din Algazay şi Grummer, este o epopee răsturnată în farsă, hagiografie devenită deriziune. Jucând în circul cu paiaţe solemne, care este acest cvartet de donjuani, protagoniştii încearcă să se îndrepte, fiecare, acolo unde îl atrage firea sa: Paşadia – în trecut, Pantazi – spre depărtări, Pirgu – în ticăloşia vieţii, Povestitorul – nu se ştie unde se simte chemat. Există un pasaj care îi reuneşte, după bătaia

236 Mateiu I. Caragiale, op. cit. p. 36
237 Idem, p. 37
238 Idem, p. 58

dintre Pantazi şi Paşadia şi înaintea morţii celui din urmă, şi care ne poate oferi un răspuns: „Se făcea că la o curte veche, în paraclisul patimilor rele, cei trei Crai, mari egumeni ai tagmei prea senine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernie mută, vecernia de apoi. În lungile mante, cu paloşul la coapsă şi cu crucea pe piept şi afară de scarlatul tocurilor, înveşmântaţi, împanglicaţi şi împănoşaţi numai în aur şi verde, verde şi aur, aşteptam ca surghiunul nostru pe pământ să ia sfârşit. O lină cântare de clopoţei ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorâse asupră-ne: răscumpăraţi prin trufie aveam să ne redobândim înaltele locuri. Deasupra stranelor, scutarii nevăzuţi coborâseră prapurele înstemate şi una câte una stinseră cele şapte candele de la altar. Şi plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare apune, peste bolţi din ce în ce mai uriaşe, în gol. Înaintea noastră, în port bălţat de măscărici, scălambăindu-se şi schimonosindu-se, ţopăia de-a-ndărătelea, fluturând o năframă neagră, Pirgu. Şi ne topeam în purpura asfinţitului…”[239]

Să remarcăm mai întâi că visul Povestitorului, relatat în acest pasaj, face aluzie atât la imaginea cavalerilor-călugări din istorisirea lui Pas adia, cât şi la aceea a vicleimului de păpuşi în care Pirgu este Marele Păpuşar. Se conturează, pe de altă parte, un vis thanatic, indicând o ultimă călătorie a crailor: aceea în moarte. Surghiunul pământesc ia sfârşit, iar harul divin se pogoară asupra lor. Ceea ce atrage atenţia este ideea răscumpărării prin trufie. În creştinism,[240] cu adevărat mântuitoare este umilinţa, iar mândria sfidătoare este cel dintâi dintre păcate, ceea ce se constituie, în acest caz, într-o imagine a vanităţii aristocratice extreme. Redobândirea înaltelor locuri se obţine prin perseverare trufaşă în ideea nobilităţii. Pirgu nu poate avea această pretenţie şi, de aceea, nu e numărat acum printre ceilalţi, motiv care a condus pe majoritatea comentatorilor la părerea că autorul

239 Ibidem

240 Dar mai ales în catolicismul cavalerilor-călugări ai ordinului de Malta.

nu a văzut în el un crai, ci un simplu măscărici sau bufon, chiar şi în clipa din urmă. Rămâne de discutat valabilitatea opoziţiei dintre crai şi bufonul lor. Nu originea nobilă (şi cu atât mai puţin pretenţia ei) legitimează titlul de crai, ci altceva, acel donjuanism concretizat în viaţa boemă şi uşuratică, pe care o duc aceste personaje, „oamenii fără căpătâi". Dar dacă ei doar se deghizează în crai, la fel cu mahalagii lui Melamos din anecdota lui Fotino, nefiind decât nişte uzurpatori ai acestui titlu, nu s-ar putea găsi motivul pentru care l-am exclude pe Pirgu din rândul lor, cu atât mai mult cu cât, în cvatret, rolul lui este la fel de important ca şi al celorlalţi trei. El, care i-a condus în viaţa care se vieţuieşte, pare să-i conducă acum în moarte.272

Dacă privim visul acesta dintr-o altă perspectivă, este evident faptul că el ascunde şi o altă semnificaţie. Este, în definitiv, singura *povestire* a povestitorului în roman şi ea poate fi considerată, într-un fel, o emblemă a cărţii, în care distingem pe cele patru personaje topindu-se în purpura asfinţitului, după oficierea ultimei vecernii, acesta fiind cadrul final: cavalerii şi măscăriciul sunt astfel imortalizaţi, proiectaţi în eternitate. Visul este, în mod esenţial, transfigurator. Nu numai solemnii cavaleri, în mantalele lor de aur şi verde, dar schimonoselile şi năframa neagră fluturate de măscărici sunt înălţate în spaţiile purpurii ale veşniciei.[241] Aceasta este, cu adevărat, călătoria în care îi conduce Povestitorul: de la început bănuită, realizată doar în visul final: călătoria în artă. Ultimul şi cel mai important dintre hagialâcuri. Visulpovestire îi eternizează, este emblema în care cei patru crai se reîntâlnesc, definitiv, după ce viaţa i-a adunat şi i-a risipit. Nu un „roman de moravuri bucureştene", cum credea Pirgu, nici „schiţe" sau „studii" în vederea unei opere de observaţie, cum bănuia Pas adia, urma a face Povestitorul, ci acest poem al glorificării şi eternizării crailor, o operă de transfigurare estetică, nu de descriere realistă, un hagialâc în imaginaţie şi vis, nu în spaţiul ori în timpul istoric, dincolo de bine şi

241 Idem, p. 616

de rău, în frumuseţea inalterabilă a artei, în fine, un triumf al estetismului.

Formula literară a *Crailor* a făcut obiectul unor nesfârşite discuţii. „Mai degrabă naraţiune”, spune G. Călinescu, negând că ar fi vorba de un roman. Ovidiu Cotruş socoteşte că opera lui Mateiu Caragiale ar sta „sub semnul ficţiunii memorialistice, al confuziei intenţionate dintre eul artistic şi eul empiric al scriitorului”, susţinând ideea lui Călinescu.

Alexandru George[242] ne duce ceva mai departe. Criticul vede în *Craii*, alături de *Paradisul suspinelor* al lui Ion Vinea, „cea mai importantă tentativă de dezagregare a romanului de tip clasic narativ[243] şi de înlocuire a stilului narativ cu cel evocator”; dovedind că egalitatea prea strictă „între roman şi forma epică” este riscată, cartea lui Mateiu Caragiale este un „roman fundamental liric”, de tip proustian.[244] Aici sunt două opoziţii: una explicită (*liric* sau *evocator* se opun lui *epic* sau *narativ*) şi una implicită (între romanul clasic realist, care ar ţine de epic, de narativ, şi romanul liric al lui Mateiu Caragiale, care ar fi un experiment foarte modern). Prima opoziţie pare a fi corectă, rămâne de văzut şi în ce măsură se poate aplica romanul *Craii*. A doua este hazardată şi a denunţat-o, cu exemple proprii, M. Bahtin; frecventă în vechea stilistică, distincţia între „stilul epic” şi „stilul romanesc” se reduce la faptul că primul nu este decât unul dintre stilurile subordonate, care alcătuiesc pluralitatea celui de al doilea.

Se mai poate pune problema dacă romanul este o carte bazată pe stilul evocator, până acolo încât să susţinem că seamănă cu, ficţiunea memorialistică”. Dacă povestirea lui Pantazi ar fi unică în roman, am avea tendinţa să credem că evocarea este procedeul predilect al

---

242 în studiul cămia cititoml interesat poate găsi referiri la toate opiniile.

243 De fapt, realist.

244 Noi ne-am îndrepta gândul spre arta evocatoare şi dislocată a lui Marcel Proust, în care „legea” nu o face „principiul vieţii”, ci tirania lucrurilor de mult dispămte şi retrăirea lor ca eres şi ca amăgire”.

autorului, dar această povestire îşi primeşte sensul deplin doar prin raport cu a lui Pas adia, care este departe de a mai putea fi judecată altfel. „Evocarea" lui Paşadia ne poartă într-un secol în care eroul nu putea să trăiască şi este evident mitomană, încât unica explicaţie este că autorul ei îşi compune o biografie fictivă, idealizată. Cum hagialâcul în timp, al lui Paşadia, îi răspunde hagialâcului în spaţiu, al lui Pantazi, se pare că nu există motiv să credem că, atunci când unul e de pură intervenţie, al doilea ar fi real. E mai probabil, pentru simetria simbolică a romanului, că Pantazi, la fel ca Paşadia, se lasă condus de imaginaţie, şi nu de amintire.[245] Numai aşa putem explica atât înţelesul adânc al primelor două călătorii, care devine un bovarism paradoxal, adică împlinit, cât şi rolul lui Pirgu, omul care aduce deziluzia, aducându-şi în realitate tovarăşii. Pirgu, el, nepovestind nimic, niciodată, stilul evocator ar mai putea fi descoperit la Povestitorul însuşi, când, de exemplu, îşi portretizează eroii şi le desfăşoară trecutul. În aceste biografii, fantezia este la fel de mult stimulată, ca în povestirile eroilor înşişi. Nu există, în sens propriu, în *Craii* nici evocare, nici confesiune: spovedaniile eroilor sau „evocările" Povestitorului ţin, deopotrivă, de o romanescă deprindere de poveşti. Istorisindu-se, toţi eroii (deci şi Povestitorul) se inventează. Nu este nimic „retrospectiv" cu adevărat, în spovedaniile lor, nici nimic analitic: sensul este pur imaginativ. Se proiectează, deci, în ficţiuni, nu se introspectează; îşi imaginează biografia, nu şi-o evocă. Pe scurt, în fiecare erou se ascunde un povestitor, cu excepţia lui Pirgu, al cărui rol constă tocmai în controlarea fanteziei celorlalţi. El joacă, în economia acestui roman, pe lângă Pantazi şi ceilalţi, rolul lui Sancho Panza pe lângă Don Quijote.278 Romanul se compune, aşadar, din povestiri quijoteşti completate (şi subordonate), sub raport stilistic, de vorbirea sancho-panzească a lui Pirgu. Evocarea ne-ar îndruma spre un trecut „real", căci ea este o specie a

245 Ce fel de „memorialistică" este aceasta în care ceea ce-şi amintesc eroii nu este ceea ce au trăit, ci ceea ce au dorit să trăiască?

amintirii; povestirea se hrăneşte cu himerele acestui trecut şi este o specie a romanescului. Am mai avut şi vom mai avea ocazia să remarcăm, în romanele corintice, revenirea povestirii, care a fost ca şi absentă în epoca doricului şi ionicului, unde procedeul punerii în scenă, al reprezentării vieţii, era cu mult mai potrivit. Odată cu epuizarea convenţiei realiste, în romancieri renasc povestitorii, cerc odinioară glorios, din care făceau parte Rabelais, De Foe şi atâţia alţii.

Aceste distincţii nu înlătură posibilitatea ca romanul lui Mateiu Caragiale să fie de tip proustian. *În căutarea timpului pierdut* este inspirat de conversaţiile realismului, corectate tocmai în măsura în care nu păreau îndeajuns de subtile sub raportul verosimilităţii psihologice. *Craii* aparţin corinticului: ceea ce e totuna cu a afirma că nu este nicio „cronică realistă", nicio „restituire istorică" şi pe care, mai ales, n-avem dreptul să le judecăm ca „greşite". Cel dintâi care respinge fără echivoc o asemenea judecată, formulată pe vremuri de N. Iorga, se este Alexandru George, care afirmă: „Fundamental liric şi traducând o viziune subiectivistă, el (romanul) conţine o mulţime de elemente realiste, de observare a realităţii". Aceste elemente, mai spune criticul contemporan, nu trebuie „să le deprindem din contextul general al operei".[246] Acest context este, însă, important de stabilit. Afirmând că romanul lui Mateiu Caragiale, liric fiind, posedă, totodată, elemente de observaţie a realităţii, suntem încă în impas: structura propriu-zisă a operei, deci „contextul general" în care liricul şi observaţia lumii exterioare se îmbină, continuă să ne scape. Simpla viziune subiectivă sau dislocată nu spune nici ea mai mult, căci dislocarea realităţii se realizează altfel în *Craii*, decât în *întâmplări în irealitatea imediată*, şi altfel la G. Bălăiţă decât la Ştefan Bănulescu. O dovadă este şi faptul că toată lumea a respins clasificarea călinesciană a lui Mateiu Caragiale „în

246 în studiu critic, Monografia lui Mateiu /. Caragiale, Bucureşti, 1981, p. 14

grupa suprarealiştilor”.[247]

Eterogen, romanul corintic, în accepţiunea lui Manolescu are în comun, pentru producţii foarte variate, câteva trăsături care decurg unele din altele: absenţa strategiilor realiste, adică încercarea de a opune lumii reale, nu o lume care s-o concureze prin asemănare, ci una care să se deosebească de ea sau s-o ignore, apelând, în acest scop, la viziuni onirice ori poetice, lăsând să se intuiască, sub planul imediat, pe care se mişcă personajele în acţiune, alegorii ori mituri, sau pur şi simplu refuzând (ca Brecht în teatru) să-şi subjuge cititorul, să-l înşele cu imagini „similare”, să-şi aşeze în faţă un relief în *trompe l’oeil*, şi preferând a dezvălui de la început caracterul convenţional al ficţiunii ori „tezele” ei implicite. La Mateiu Caragiale, convenţia nerealistă nu apare în mod radical (ca la Urmuz), dar elementele onirice şi poematice, absenţa psihologicului, aruncarea (fie şi amăgitoare) a unei plase de simboluri peste minimele peripeţii ale eroilor, în sfârşit, reapariţia povestirii în structura romanului clasează *Craii* în categoria corinticului. „Înainte de a indica rădăcinile esteticii lui Mateiu Caragiale în acea proză de la finele secolului al XIX-lea, la care ne-am referit, şi care se ridica, unitar, împotriva realismului şi naturalismului, ar merita să situăm romanul în 1929 în ansamblul prozei scriitorului, dar nu oricum, ci tocmai sub raportul „lirismului”, în sens de evocare sau de confesiune subiectivă. Ca să combatem ideea că romanul ar fi liric, să arătăm deci felul în care autorul s-a putut proiecta pe sine în personajele sale succesive, mai mult ori mai puţin fictive”. 281

Cazul dintâi îl descoperim în scrisori. Publicarea, acum câţiva ani, a corespondenţei dintre Mateiu şi N.A. Boicescu, colegul şi amicul său din adolescenţă, precum şi a unui întreg „dosar al existenţei” scriitorului, ne oferă toate elementele analizei. De altfel, Al. Oprea, care a coordonat culegerea, a intitulat-o *Mateiu Ion Caragiale* –

247 Este drept că argumentele lui G. Călinescu sunt, unele, specioase: „grijă de autenticitate, cu înlăturarea oricărei invenţii” în Craii? Ar fi să recădem în capcana memorialismului.

un personaj. În adevăr, în scrisori apare de timpuriu un personaj care poartă numele lui Mateiu, fără să putem spune simplu că el este chiar Mateiu. Dacă s-a acceptat atât de târziu şi cu atâta dificultate că autorul apare în operele de ficţiune sub această formă obiectivă, de personaj relativ independent, nu este de mirare că faptul de a vedea în „eroul" scrisorilor către Boicescu un „personaj" şi nu pe Mateiu, autorul lor, întâmpină încă rezistenţă.

În studiul mai vechi din *Semne şi repere*, Alexandru George a explicat foarte bine, referindu-se la înclinaţiile aristocratice ale fiului lui Ion Luca Caragiale, că acesta îşi trăia nobleţea în imaginaţie, ca şi cum ar fi vrut s-o facă a sa printr-un act de dorinţă şi voinţă. Barbey d'Aurevilly sau Proust, ca şi Mateiu Caragiale, „erau oameni care aveau nevoie de stilul nobil mai mult decât de nobilimea însăşi". Şi eseistul conchide: „Astfel şi-a făcut Mateiu Caragiale un «personaj», amestec bizar de visare, închidere în sine, nepăsare afectată, cult al inutilităţilor istoriei..." Vladimir Streinu, citând cartea despre dandysm a lui Barbey d'Aurevilly, îl numeşte pe Mateiu un „Brummell în interpretare românească". Per[248]s*onajul apa*re în scrisorile către N.A. Boicescu, unde are, cu certitudine, ceva brummellian, dar pentru înţelegerea lui este indispensabilă şi cunoaşterea paginilor scrise de Baudelaire în Le p*ei*n*tre et* l*a* v*ie mod*e*rne* despre Constantin Guys.[249]

Mateiu Caragiale îşi trăieşte dandysmul aproape exclusiv imaginar, căci toate eforturile lui de a fi la înălţimea rolului nu duc prea departe. Dandysmul este, în fond, bovarismul lui Mateiu, iar urmarea este „personajul" din scrisorile către N.A. Boicescu. Interesant, modelul declarat este eroul romanului *L'Arriviste*, de Félicien Champsaur. Cu oarecare naivitate, Mateiu Caragiale se

---

248 în Pagini de critică literară, vol. I, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2006

249 Aceste lucruri au fost semnalate de Ovidiu Cotmş şi de alţii.

simte o clipă tentat să scrie un roman similar, „modern, palpitant şi viţios, în franţuzeşte”. Modestul scriitor francez îi oferea însă un model de viaţă, nu unul literar, şi Mateiu Caragiale nu va scrie romanul anunţat, dar va juca, faţă de N.A. Boicescu şi de alţi cunoscuţi, rolul „arivistului”. Există şi influenţe din Proust, în aceşti ani povestiţi de Mateiu Caragiale, cu aventuri moderne şi cu un interes accentuat faţă de familiile nobile. Cam tot atunci scria Proust cronici mondene în *Le Figaro*.

În fine, Mateiu Caragiale îşi joacă energic personajul: cinic, inteligent, aventurier, hedonist, în căutare permanentă de bani (cel puţin 300.000 lei aur venit anual), abordând coroana cornitală ca să sfideze şi purtând monoclu, baston, mănuşi. El se identifică pe deplin cu lumea aceasta nobilă şi vicioasă. Îşi semnează scrisorile Conte de Karabey, ceea ce nu îl împiedică să râdă singur de sângele lui „bizantino-slavo-latino-scit”. Visul acestui histrion este să fie mare „huligan” şi „pontagiu” şi să facă „un petit marriage, avec une petite dot” sau să devină, 4 amant en titre” al vreunei vârstnice Saleme Efraim, de felul acelei doamne Cockshell, „un monstru grotesc ce tot mi-ar fi pus la dispoziţie 1.200 – 1.500 mărci lunar, cum pune încă şi azi unui escroc de tenor care o speculează fără ruşine”.284 Unei oarecare Fernande de Bondy îi trimite epistole, fin indecente, prin Boicescu, rugat să le posteze la Tron viile sau pe Coasta de Smarald, pentru a o deruta.

Reţeta de cucerire a „huliganului” este de o mare cruzime lexicală. De altfel, limbajul lui franco-român este caracteristic: cu un Toupet de *balamuc*, el doreşte să *flambeze* o *milioaneră* bătrână, iar în aşteptare se consacră *chiuloului* cu fete pe care le *enfilează*, le *gobează* şi „alte sadisme aristocratice”, jucând *banana* lui contra *caisei* lor sau punând mâna *au jardin d’amour* a iubitei; pe lângă aceasta, are mereu un *béguin* sau o *toquadă* pentru câte o *demoazelă* care se nimereşte să fie *colată* cu un *bogumil* şi, oricum ar fi, grija lui cea mai mare este să evite *ţipe să le* sărace, faţă de care adoptă în cel mai bun caz tonul

goguenerd. Câţiva ani mai târziu, scrisorile vor avea cu totul alt stil, chiar fiind scrise în franceză, ca aceea către Rudolf Uhrynowsky, din 1930, parodiind viaţa nobilimii de ţară, sau ca o altă scrisoare, în româneşte, din 1928, către Marica, plină de întorsături de frază bătrâneşti, ticăită şi gospodărească, de parcă ar fi scrisă de boier Dinu Murguleţ. Nu mai este nevoie să insistăm pe faptul că stilul dezvăluie personajul în toate acestea şi că Mateiu din scrisori nu este, decât rareori, Mateiu din viaţă.

În *Remember*, atât naratorul, cât şi eroul au fost raportaţi la autor, primul pe considerente biografice (Berlinul), al doilea, fiindcă este un dandy, ca şi prietenul lui N.A. Boicescu. Dar chiar numai această desfacere în două personaje diferite ne duce mai departe cu un pas faţă de scrisori. „Personajul" din scrisori are câteva asemănări cu sir Aubrey de Vere, dar între ei există şi multe deosebiri. Aubrey nu e „huligan", nobleţea lui (reală) este mai discretă, e melancolic, devitalizat, şi probabil un introvertit sexual. Celălalt era un arivist. *Remember* obiectivează mai bine dorinţele secrete ale autorului. Ostentaţia de care dă dovadă eroul din scrisori lipseşte la Aubrey, cu excepţia gustului pentru farduri violente, pentru eleganţa frapantă a hainelor şi a bijuteriilor. Eroul nu se mai povesteşte singur, ca în scrisori, ci este povestit de către altul. Acesta, naratorul, martor parţial al peripeţiilor lui Aubrey, este subjugat de „prestigiul recii trufii a tânărului ce, în deplină frumuseţe, păşea singur în viaţă, nepăsător, cu fruntea sus". Atitudinea poate fi a lui Mateiu: observăm totuşi că, multiplicând personaje şi perspective, autorul are posibilitatea să se arate în ipostaze contradictorii. Autorul nu e aici Aubrey, nici naratorul, nici amândoi la un loc: nu se confesează prin intermediul lor, chiar dacă se va fi proiectând imaginar în fiinţele lor. Problema este, de obicei, pusă greşit. Nu e niciun lirism aici, deşi există idealizare: în fond, autorul nu a urmărit în *Remember* o autenticitate de jurnal şi nu a pretins să-l recunoaştem sub masca personajelor sale.285

Înainte de a fi un astfel de document intim, nuvela

este documentul cel mai bun pentru altceva şi anume pentru estetica implicită a prozei lui Mateiu Caragiale. Nu vedem, în personaje, pe fiul lui Ion Luca în căutare de aventuri galante în Berlinul de la începutul secolului, ci pe Mateiu Caragiale voind să povestească o întâmplare şi izbindu-se de misterul ei. Deşi s-a discutat mult despre predilecţia pentru taine a prozatorului, noi o vom considera secundară, afirmând că enigma – ca şi întâmplarea însăşi – nu are în *Remember* decât rostul de a-i permite lui Mateiu Caragiale să experimenteze o estetică. Tema nuvelei nu este legată de taina lui Aubrey, ci de dorinţa naratorului de a o lăsa neelucidată. Aşadar, în narator putem identifica pe autor: dar numai întrucât îi poartă estetica, nu în sensul că i-ar prelua biografia.

Pentru a înţelege *Craii* şi absenţa, cu atât mai mult de acolo, a lirismului, această estetică, pusă în practică în *Remember*, mi se pare esenţială. Îndrăgostit de un pâlc de copaci „frunzoşi şi sumbri" de sub ferestrele casei sale berlineze, naratorul îi „regăseşte", la un moment dat, într-o „cadră de Ruysdaël", de la Muzeul Frederic, unde i se par şi mai frumoşi: „Arborii aceia zugrăviţi mă încântau totuşi mai mult chiar decât cei adevăraţi..." Un sentiment asemănător are şi în faţa unui tânăr întâlnit din întâmplare în sălile muzeului, care i se pare desprins, ca prin vrajă, „de o pânză veche", rudă cu unul din acei lorzi „ale căror priviri, mâini şi surâsuri, Van Dyck, şi, după el, Pieter Vander-Faës le-au hărăzit nemuririi". Id[250]entificăm astfel, valorificată pentru prima dată în proza lui Mateiu

Caragiale, *tema artei*: imaginea artistică impresionează mai puternic decât modelul ei; realitatea, ca să fie frumoasă, are nevoie să fie percepută prin vălul artei. Eroul nuvelei, coborât astfel din tabloul de Van Dyck, păstrează în viaţă un stil artistic, de la felul îmbrăcăminţii la comportament. Nu e atât o fiinţă luată din viaţă, cât produsul artificial al imaginaţiei naratorului, hrănite cu imagini din tablouri, cu embleme şi cu steme heraldice.

250 Idem, p. 616

Aubrey moare în chip misterios, cum a şi trăit. După mulţi ani, având putinţa să afle adevărul, când întâlneşte un cunoscut care se aflase şi el *à l'époque* la Berlin, naratorul refuză. Aici apare cu claritate deosebirea făcută odată de Villiers de L'Isle Adam, între arta care trebuie să se hrănească din realităţi şi arta care adoră închipuirile. Naratorul nu vrea să afle explicaţia morţii lui Aubrey, nici restul împrejurărilor. „Îţi va părea ciudat, am urmat, dar, după mine, unei istorii frumuseţea îi stă numai în partea ei de taină: dacă i-o dezvălui, găsesc că îşi pierde tot farmecul. Împrejurările au făcut să întâlnesc în viaţă un crâmpei de roman care să-mi împlinească cerinţa de taină fără sfârşit. De ce să las să mi-l strici? […] Rămâie în totul sir *Aub*rey de Vere aşa cum mi-a plăcut să-l văd eu, numai aşa – ce-mi pasă cum era în adevăr?" Dis[251]trugând o scrisoare, singura pe care o poseda de la sir *Aub*rey de

Vere, naratorul pune şi ultima punte spre realitate: închipuirea triumfa, neverificabilă şi suverană.[252]

În aceste condiţii, devine plauzibilă ipoteza ca naratorul din *Craii* să fie doar, cum spune Alexandru George, „un simplu martor, pretext pentru ceilalţi de a-şi deschide sufletul, de a se abandona mărturisirilor, de a-şi găsi un confident de excepţională calitate şi care, deşi mult mai tânăr, îi înţelege în toată ciudăţenia firii lor excepţionale". Naratorul din *Remember* era doar un intermediar: dar prin el se aplică ideea estetică, împrumutată din Villiers, a oglinzii care ne arată un chip mai demn de atenţie decât acela real. În nuvela din 1924, artisticul se opune adevărului, întocmai cum frumosul închipuirii contrastează cu banalitatea realului, şi, de aceea, există, în *Remember*, cum s-a observat, un singur registru stilistic, acela „înalt"; un al doilea registru ar fi putut fi ilustrat de eventuala versiune a întâmplării din Berlin, pe care naratorul ar fi putut-o auzi de la cunoscutul

---

251 Mateiu Caragiale, Remember, Bucureşti, Editura Arc Press, 1991, p. 70

252 Nicolae Manolescu, op. cit. p. 619

său. Oprindu-l pe acest „limbut peste măsură şi în felul lui hazliu” să-i impună versiunea lui, care ar fi cuprins, de bună seamă, „fleacuri, istorii de gazete, de fete şi de sluj nici de gazete – tot lucruri înălţătoare, după calapodul *Micuţei* lui Haşdeu”[253], naratorul face un fel de opţiune estetică în numele autorului. În *Craii*, cum am văzut, acest al doilea registru diferit şi complementar există şi trebuie să admitem că, spre deosebire de nuvelă, în roman opoziţia nu mai este nici exclusivă, nici atât de simplă. Tehnica omisiunii în *Remember* e cu totul secundară în *Craii*, unde tainicul provine din complexitate şi chiar din echivocitate, nu din ascundere. Într-un anume fel, în *Craii* nu există secrete, pentru că totul se spune: despre Pena Corcoduşa, despre Pantazi, despre Raşelica, despre Pirgu şi despre ceilalţi. Unicul secret este, în roman, acela al imaginaţiei (şi implicit al artei): povestind (despre ei, despre alţii), eroii se inventează, îşi creează „personajele”, îşi pierd identitatea reală, primind o alta, dorită, visată, la fel cum Mateiu Caragiale se povesteşte şi se creează pe sine în întreaga operă.

Roman al imaginaţiei[254], *Craii* îşi are rădăcinile în acea estetică pe care Edmund Wilson o aşază, în *Axel’s Castle*, sub semnul simbolismului. Axel este, ca şi Dufrêne, un erou al lui Villiers, în care marele critic american vede prototipul moral al întregii literaturi franceze din pragul anilor 1900, numită de alţii decadentă. Axel este un tânăr bogat şi înzestrat generos de natură, care trăieşte izolat în castelul părintesc din Pădurea Neagră, unde se va sinucide, împreună cu iubita lui, din voinţă proprie, deşi nu-i lipseşte nimic, în afară doar de dorinţa de a trăi. „El este prototipul tuturor simboliştilor”, afirmă Edmund Wilson[255], chiar şi al acelora dintre eroii lor care au fost creaţi înainte, Marius Epicureul al lui Pater, Lohengrin şi Salomeea ai lui Laforgue, Hamletul mallarméean şi, „mai

253 Mateiu Caragiale, Remember, ed. cit., p. 75

254 Afirmăm aceasta în toate sensurile: dorinţă, vis, bovarism, transfigurare.

255 Nicolae Manolescu, Teme, Bucureşti, Editura Polirom, 2011, p. 35

presus de toţi", Des Esseintes al lui Huysmans. Toţi trăiesc în turnuri ori castele solitare, practică ştiinţele oculte, ermetismul filosofic sau astrologia, pe scurt, întorc spatele vieţii, ca şi eroul romanului proustian (dar şi ca autorul lui, care se închide în celebra cameră tapiţată cu plută) sau cu filosoful cel mai îndepărtat de pragmatism din câţi există, Monsieur Teste al lui Valéry. Edmund Wilson confirmă teza lui Gide despre simbolism, care s-ar fi construit prin respingerea vieţii în numele artei şi n-ar fi propus niciodată o etică, ci numai o estetică. Soţia lui Axel este oarecum extremă. În cazul lui Mateiu Caragiale, exemplul lui Alexis Dufrêne este însă, evident, mai potrivit. El nu refuză viaţa ca atare, ci doar viaţa în realitatea ei imediată, prozaică. O întreagă mitologie a imaginarului devine posibilă la acesta din urmă. Eroii asemeni lui, cum sunt cei ai lui Mateiu Caragiale, nu sunt nişte sinucigaşi, orgolioşi de a putea dovedi că viaţa nu merită trăită: viaţa merită să fie trăită, după părerea lor, dar în vis, în imaginaţie. Autorii se opun realismului şi naturalismului: eroii sunt nişte romantici întârziaţi (Edmund Wilson are dreptate) scandalizaţi de o epocă pragmatică. Maestrul Pied, întreprinzătorul avocat din altă nuvelă al lui Villiers, e un Pirgu şi atitudinea celor doi scriitori, faţă de acest exemplar de individ cu picioarele prea pe pământ, seamănă. În acelaşi deceniu în care apare *Remember*, Hermann Hesse priveşte, în *Lupul stepelor*, într-un mod asemănător Je bourgeoisisme" şi creează în Henry Haller un erou de tip matein. Acolo unde realiştii căutau ceea ce este comun, scriitorii ca Mateiu Caragiale, Villiers de L'Isle Adam sau Barbey d'Aurevilly caută insolitul. Pe ei nu îi interesează moravurile, decât în măsura în care sunt excepţionale, pitoreşti ori bizare: şi nu morala este zeul căruia i se închină, ci arta. Dispreţul faţă de *burghezul* obiectiv îl îndrumă spre o nobleţe de tip artistic: artisticul este blazonul lor de aristocraţi ai spiritului.

La Mateiu Caragiale apare şi un motiv special al acestei atitudini: el vrea să scrie altfel decât scrisese Ion Luca. Asemănările şi deosebirile dintre tată şi fiu au fost

deseori semnalate şi au împins pe comentatori să afirme când că Mateiu e bunul fiu literar al tatălui, când că e, şi literar, un bastard. În ceea ce-l priveşte, Mateiu Caragiale s-a considerat, el, bastard, şi a văzut în Ion Luca, se ştie, un Pirgu care scrie proză: „Era dat în Paşte, dat dracului (spune Povestitorul, într-un pasaj celebru, despre Pirgu – Ion Luca). A! să fi voit el, cu darul de a zeflemisi grosolan şi ieftin, cu lipsa lui de carte şi de ideal înalt şi cu amănunţita lui cunoaştere a lumii de mardeiaşi, de cocoşi şi de şmecheri, de teleleici, de târfe şi de ţaţe, a năravurilor şi a felului lor de a vorbi, iară multă bătaie de cap, Pirgu ar fi ajuns să fie numărat printre scriitorii de frunte ai neamului, i s-ar fi zis «maestrul», şi-ar fi arvunit statui şi funeralii naţionale. Ce mai «schiţe» i-ar fi tras, maica ta Doamne! De la el să fi auzit dandanale de mahala şi de alegeri.”[256] Bineînţeles că Ion Luca nu merita comparaţia, problema este însă alta: Mateiu respinge, în persoana autorului *Momentelor*, literatura realistă, de descriere a moravurilor, de felul celei care îşi imaginau Pirgu şi Pas adia că ar vrea să scrie Povestitorul însuşi, tovarăşul lor de chefuri. Este, de asemenea, evident că Mateiu ignoră *arta* de prozator a lui Ion Luca, departe de a fi un simplu observator, sau chiar un întreg sector al prozei acestuia, în care observaţia socială cea mai vie se subordonează unei intenţii pur artistice, ca de exemplu în nuvela din epoca lui *Kir Ianulea*.

Ca orice polemică, şi aceasta este nedreaptă. Nu rămâne mai puţin semnificativă. Ion Luca fiind un clasicist, Mateiu este un „decadent” şi un estet. Din literatura „simboliştilor”, provin stilul *fin de siècle*, bizar uneori, morbid alteori, dimensiunea onirică, artificialul, amoralismul (estetismul în etică), purismul. Simbolist fiind, în sensul de la Edmund Wilson, Mateiu Caragiale a fost deseori socotit şi un maestru al simbolurilor şi cifrurilor de tot felul.[257] Credem că este o exagerare a exegeţilor în

256 Mateiu I. Caragiale, Crai de Curtea-Veche, ed. cit., p. 61

257 Emblematica şi heraldica l-au pasionat, ca pe toţi afinii săi întru esoterism şi ocultism permanent.

privinţa simbolisticii mateine. Plăcerea procurată de *Craii* nu vine din insondabilul bănuit al unor simboluri, şi nici din taine ce nu se pot elucida. În *Remember*, sau în ultimele proze neterminate, cunoscute cu titlul *Sub pecetea tainei*, secretele sunt datorate, fără excepţie, omisiunilor, ceea ce a îndreptăţit pe Ov. S. Crohmălniceanu[258] să găsească în ele o perfectă „tehnică a tainei”. Criticii au extins-o însă şi la *Craii*, unde elementul misterios nu mai joacă acelaşi rol. Secretă, neelucidabilă, transfiguratoare, este cu adevărat, în roman, numai imaginaţia, prin care eroii şi Povestitorul îşi construiesc himerele; şi, în orice caz, cel mai important mister rămâne în *Craii* cel al artei însăşi. Dintre cele patru hagialâcuri, ultimul, în artă, este cel mai profund. Celelalte trei – în geografie, în istorie, în luxură – prilejuiesc autorului mari splendori descriptive, vedenii fastuoase şi o limbă rafinată, în dublu registru, patetic şi ironic. A stărui la nesfârşit în descifrarea unor sensuri înseamnă a inventa un hermetism aproape inexistent. Valorile prozei lui Mateiu Caragiale trebuie privite ca fiind plane, nu adânci, deşi la fel de inefabile; ele ţin de o artă a orizontalităţii şi a stilului. Aşa cum nu urmăreşte o autenticitate realistă, romanul lui Mateiu Caragiale nu vizează niciuna simbolică: autenticitatea fiind în *Craii* de natură estetică, romanul se pune, începând de la limbă, sub pecetea artei.[259]

Cărţi dedicate Bucureştilor (mai cu seamă după anii ’90) în ultima vreme fac bilanţul, fatalmente redus la esenţă, al vieţii mondene din capitală, dar nu îşi propun să inventarieze aspectele unui fenomen considerat periferic. Se ajunge totuşi la concluzia că, în ciuda marginalităţii sale, dandysmul poate fi oglinda sugestivă a unui proces cultural nebănuit de amplu şi complex, depăşind cu mult limitele unor simple crize individuale.

Memoria epocii interbelice, a „anilor nebuni” din

---

258 Literatura română între cele două războie mondiale, Editura Minerva, 1967-1975

259 Nicolae Manolescu, Teme, ed. cit., p. 47

Bucureşti păstrează, fie şi ajustate, figuri de dandy împânzind cafenelele, cazinourile, sălile de spectacol, terenurile de tenis, aerodromul. Unii sunt pomeniţi în treacăt, dar povestea lor şi a celor neştiuţi încă de marele public merită amintită. Poate şi pentru că, la scurtă vreme după război, o dictatură nemiloasă îi va sufoca pe toţi pentru mai bine de 50 de ani.

Probabil că nu se mai poate concepe un dandy sub comunism. Aceasta este o chestiune la care ar merita să căutăm răspuns în paginile lui Petru Cornâmes cu, Radu Albala, Barbu Brezianu, Alexandru Paleologu, Şerban Foarţă.[260] Adriana Babeţi se întreabă: la ce bun dandy-i în vremuri de restrişte? Este bine să te ocupi de lucruri precum dandysmul când ţara arde? Replica lui Alexandru Paleologu. Da, e bine, e chiar foarte bine ca măcar una, două babe să se pieptene când ţara arde.

Crai de Curtea-Veche şi povestirea *Remember*, reprezintă adevărate *artes poeticae*, fiind punctul cel mai de sus al esteticii autorului. Plasate într-un cadru cosmopolit (Berlinul/Bucureştiul începutului de veac), acţiunea, învăluită într-o atmosferă occidentală, cu aluzii livreşti şi mondene, se leagă de cele mai subtile aspecte ale decadentismului european. Roman gotic, *Craii de Curtea-Veche* înfăţişează nobilimea crepusculară, cum se exprima Şerban Cioculescu, o lume decadentă, a orgiilor şi a personajelor danteşti, ieşite parcă din tablourile lui Hieronymus Bosch. Toate metaforele acestei lumi se construiesc sub semnul decadenţei totale, al lipsei de spaţializare a sentimentelor, orizontul intelectual al personajelor limitându-se la dimensiunile lumii de mistere a Bucureştilor, cu detalii baroce semnificative, conturând existenţa în declin.

Prin accentul pur existenţial aplicat sferei esteticului, „decadentul” trăieşte nemijlocit expresia artistică râvnită. Spre aceeaşi concluzie converge şi panegiricul de o rafinată cruzime al lordului Henry pentru Dorian Gray:

---

260 Adriana Babeţi, op. cit., p. 123

„Viaţa a fost modalitatea ta de exprimare artistică”.[261] Iar Barbey d’Aurevilly, definindu-l pe Brummeil, spune că acesta, în felul său, a fost un „mare artist”, că „plăcea prin persoana sa aşa cum plac alţii prin operele lor”. Asemenea spirite se detaşează de real prin filtrul visului, traversând teritorii oculte sau creând paradisuri artificiale, ca un reflex de negare a lumii burgheze. Exacerbarea individualităţii, prezentă în decadentism, este o marcă a neputinţei de dezindividualizare; „decadentul” îşi este „trup şi hrană sieşi”, se auto-devorează sufocat de o lume închisă, care nu e altceva decât propria sa răsfrângere.[262]

Transcenderea vieţii prin artă înlocuieşte eticul cu esteticul. Frumosul rămâne o formă sensibilă percepută cu acuitate prin simţuri. Devenit principiu suprem, frumosul favorizează, ca în *Moartea lui Tizian* a lui Hofmannsthal, o evaziune din contingent: „Ale frumuseţii necuprinse porţi/ Prilejuri pentru o magică scăpare...”. Tot[263]odată, el ascunde în sine o dedublare pustiitoare, lăsând să se întrevadă degradatul. Revelaţia acestui fapt o are Dmitri Karamazov în cunoscuta bivalenţă ce include atât „idealul Madonei”, cât şi „idealul Sodomei”. Încarnări ale acestei frumuseţi cu două chipuri sunt fie Rosalba, „Mes alina – Fecioară”, curtezana rafaelică a lui Barbey d’Aurevilly, fie biblica Salomee, „grand fleur venerienne”, acea, ßcautd maudite” care-l urmăreşte pe eroul lui Huysmans, fie Mima, la Mateiu Caragiale.

Răsfrângerea în afară a acestei trăiri echivoce se materializează în mască, în coloratura afectivă ce se evidenţiază în graţia străvezie ori în tuşa violentă a machiajului. Deformarea vieţii provine din oroarea de tot ce este natural; „la peinture du visage”, remarcă Baudelaire, nu imită natura, ci o depăşeşte prin stilizare,

---

261 Oscar Wilde, Portretul lui Dorian Gray, Iaşi, Editura Poli rom, 2001, traducere şi note de Magda Teodorescu, p. 198

262 Ion Vartic, Clanul Caragiale, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2002, p. 187 şi urm.

263 Adriana Babeţi, Dandysmul, O istorie, Editura Polirom, 2004, cap. Dandy grafii, p. 221

prin unitatea abstractă a detaliilor, subliniate de fard. Masca dă contur unui moment-limită din viaţa estetului, marcând o concentrare simbolică[264] sau o dedublare.[265] Acest tip uman este victima propriei unilateralităţi. Trăind invariabil pe o singură traiectorie, lipsa unor potenţialităţi deschise către viaţa autentică îl anihilează. Un grotesc tragic se încheagă astfel în oglinda fascinantă a esteticului, în *Moartea la Veneţia* (de Thomas Mann), masca semnifică proiecţia desfigurată a artistului, dizolvarea oribilă a condiţiei umane.

Dacă pentru om, în genere, masca este un mijloc de adaptare, pentru „decadent” – neadaptabil prin definiţie – masca reprezintă un semn al excepţiei, o mărturisire plastică a fiinţei sale posedate de frumos. Poate cea mai pură expresie din întreg estetismul european a acestui gen de confesiune există în *Remember*, circumscrisă prin masca lui Aubrey de Vere, cu înfrumuseţări de o rară şi aleasă extravaganţă, cu palori de heruvim, sub fard conturându-se stigmatele nealterate încă ale decadenţei: *Pudra cu care îşi văruise obrazul era albastră, buzele şi nările şi le spoise cu o vopsea violetă, părul şi-l poleise, presărându-l cu o pulbere de aur, iar ochilor le trăsese jur-împrejur largi cearcăne negre-vinete ce-i dădeau o înfăţişare de cântăreaţă sau de dănţuitoare*? *02* înveşmântat fără cusur, în frac albastru sub mantia de seară, Aubrey de Vere, prin superba lui vestimentaţie, descinde ca dandy din viziunea lui Baudelaire şi nu, aşa cum sugerează naratorul, din aceea a lui Brummell.

Traiectoria acestui dandy poate fi circumscrisă într-un stadiu estetic kierkegaardian. De altfel, o formulare a filosofului danez, după care inocenţa este totodată angoasă, are echivalente în comentariul caracterologic matein: „[…] dacă păpuşii acesteia sulemenite îi flutura uneori pe buze un surâs neliniştitor, sub arcul sever al

264 Precum în masca pluriformă a lui Klingsor, eroul lui Hermann Hesse.

265 Precum în Portretul lui Dorian Gray.

sprâncenelor, trase negre cu condeiul, ochii aveau acea nevinovată limpezime ce străluceşte numai sub pleoapele eroilor şi ale copiilor". În această ipostază, nedeterminată moral şi „amorţind simţământul temerii de răspundere", Aubrey de Vere aşteaptă într-un vertigiu voluptuos, ce[266]

Îndeamnă la trăiri şocante şi senzaţii rare, echivoce. Neliniştea nelămurită îl chinuie, dar îl şi mulţumeşte ca o experienţă insolită; în zăpuşeala umedă a unei nopţi stranii şi grele, el pare agitat, vorbeşte „pripit şi tremurat", scuturat de friguri, deşi se răsfrânge în sine, cu surâsul pe buze, cu „patimă şi dor"[267]

Portretul său fastuos constituie o infrastructură ce ordonează toate celelalte secvenţe ale naraţiunii, iluminându-le convergenţa spre o aceeaşi viziune estetică asupra lumii. Iradierile acestei măşti provoacă în universul matein stranii amurguri, elementele cosmosului se desfac în grele somptuozităţi şi se pleacă într-un somn translucid. Dispariţia bruscă a lui Aubrey de Vere, cu magia ferecată a măştii sale, face ca splendorile să pălească, înecate într-un anotimp ploios. „Lumina cea tainică" se stinge, doar „searbădă lumină" a zorilor şi a treziei dezamăgite se cerne „ţesută cu apă din văzduhul încruntat".[268]

CONCLUZII

Fără scăpare, precum la des Esseintes sau Dorian, discursul decadent îşi încheie circularitatea asupra lui însuşi în impas şi în tăcere. Dificultatea în care se află este afectată, desigur, deoarece disperarea este precum o imagine. La capătul pătimirii decadente nu mai rămâne, spunea Barbey d'Aurevilly în legătură cu Huysmans, decât „să alegi între gura unei ţevi de pistol sau picioarele crucii". Însă spiritul *fin de siècle* nu rămâne credincios lui

266 Prins în mrejele morţii, Aubrey de Vere, ca dandy, este în sens camusian un om revoltat: Fiinţa care trebuie să moară, cel puţin străluceşte înainte de a dispărea, iar această splendoare este justificată.

267 Mateiu I. Caragiale, Craii de Curtea Veche, Editura Nemira, Bucureşti, 2008

268 Mateiu I. Caragiale, Remember, Bucureşti, 1924, p. 28

însuşi decât prin respingerea constantă a acestei alternative, menţinând înăuntrul său perpetua tensiune a şovăirii între moarte şi mântuire. „Omul este un achitat cu suspendare de la sinucidere, iată singura sa glorie şi singura sa scuză”, scria Cioran. El este, de asemenea, un achitat cu suspendare de la credinţă. Între aceste două căi de ieşire, decadentul refuză să facă o alegere; el este silit să trăiască la marginea unui discurs ce se naşte din necontenita contemplare de sine însuşi.

Discursul decadent se prelungeşte până în zilele noastre în fiecare dintre noi, răsună până în cel mai neînsemnat dintre cuvintele noastre. „Cozile de secol se aseamănă între ele. Toate sunt prinse de un tremur şi de tulburare”, scria Huysmans în finalul romanului său *Acolo departe*.

Foarte apropiată de cel de-al XIX-lea secol, epoca noastră pare să-şi fi pierdut gustul pentru firesc şi pentru autentic şi descoperă în minciună forma cea mai înaltă – deoarece este cea mai subtilă – a adevărului. Sofisticarea este seducţia timpului nostru şi, atunci când firescul subzistă în el, acesta este ca un element printre altele, într-un joc mai complex – joc în care nu se mai exprimă nimic altceva decât o sistematică voinţă de rafinament, o amestecare a tuturor semnificaţiilor într-o risipire garantată şi o epuizare totală.

În această dereglare, spiritualul, precum acum un secol, revine la locul său. Huysmans remarcase cu multă justeţe acest fapt: „Când materialismul bântuie, magia îşi face apariţia”. Această formulă sintetizează timpul nostru, care conjugă dezvoltarea crescândă a societăţii de consum şi răspândirea crescândă a ceea ce Freud numise „noroiul negru al ocultismului”. Dumnezeul pe care societăţile decadente îl caută este cel al esteticii, nu al eticii; astfel eroul se transformă în martir. „Cu cât decadenţa e mai accentuată, cu atât obsesia sexuală se simte mai apăsat”, scria Joséphin Péladan. Însă această obsesie sexuală poate lua chipurile în aparenţă cele mai contradictorii: obscenitate, libertinaj, homosexualitate sau castitate – care

sunt tot atâtea’s imp tome ale epuizării sau exacerbării, înţelegem prin sf*ârşit de secol* orizontul ultim al liberalizării moravurilor. Într-o astfel de societate nu mai subzistă decât individul şi afirmarea singularităţii sale. El este pentru sine însuşi obiect al propriului său cult, ultima valoare a unei societăţi falimentare. El pendulează între hedonism şi egoism, însă Narcisul de astăzi este dublul dandy-ului de ieri: el a descoperit, aşadar, cultura sinelui ca singură formă de er*oism c*are ne rămâne.

În curentul istoriei, decadenţa se vrea un fel de pauză de reflecţie, o paranteză de analiză, ea este reversul critic al unui secol care, mai mult decât altul, va fi crezut în progres.

Decadenţa găseşte puterea unei afirmaţii mai înalte, cea a esteticii, ceea ce Paul Valéry a subliniat îndeajuns: „Acesta a fost o perioadă care, în pofida scurtei ei durate, şi în ciuda poate a unor anumite excese la care s-a pretat simbolismul, după cum şi trebuia ca el să se preteze, a fost în literatură o epocă remarcabilă prin achiziţiile intelectuale extraordinare, aduse în domeniul literelor. Niciodată nu visase cineva să strângă laolaltă toţi factorii de energie care se găsesc în toate artele pentru a se strădui să facă din acestea nu o sinteză, ceea ce ar fi absurd, ci pentru a scoate din ele în acelaşi timp ceea ce constituia un fel de imperiu special, un domeniu particular, regalitatea spiritului.”[269]

Şi această cheltuire artistică, această generozitate expresivă, cu toate că se plasează sub semnul epuizării şi al decadenţei, în mod paradoxal se deschide asupra altui fapt. În explozia stilurilor şi a multiplicării formelor, ea ne cruţă pe noi de acest neant pe care ea nu încetează, cu toate astea, de a-l explora. Închisă asupra ei înseşi, ea deschide totuşi o fereastră către ceea ce va urma., în realitate, decadenţa este aici un punct terminus ce închipuie un început: în timpul acestei pauze temporare a

269 Paul Valéry, Regards sur le monde actuel et autres essais JPrivire asupra lumii actuale şi alte eseuri, Ed. Gallimard, 1945, Paris, p. 246 , (t.n.);

forţelor creatoare, se constituie humusul hrănitor din care o nouă civilizaţie va germina.”[270]

POSTFAŢĂ

După ce parcurgi cu atenţie lucrarea semnată de Mihai Gabriel Capşa-Togan, se poate afirma, în deplină cunoştinţă de cauză, că avem de a face cu o lucrare ce concretizează o rodnică activitate de cercetare pe care o considerăm notabilă, ea fiind rezultatul unui volum de muncă semnificativ, apreciabil, ce a presupus o atitudine foarte serioasă şi responsabilă faţă de o problematică incitantă, tratată de doctorandul, pe atunci, Capşa-Togan, ca atare. După cum arată şi titlul, lucrarea supusă acum analizei şi-a propus să analizeze un domeniu într-adevăr captivant şi să ofere noi linii de interpretare în acest sens.

Cartea de faţă, fostă teză doctorală, cuprinde patru capitole analitice şi este precedată de o necesară *Introducere*, text în care sunt argumentate liniile de dezvoltare ale lucrării şi accepţiile principale de la care porneşte. Autorul, fericit beneficiar al unei duble instructif teologice şi filologice, realizează un interesant excurs despre decadenţă, arătând că, deşi mare parte a conţinutului va viza fenomenul literar cunoscut sub acest nume în partea a II-a a secolului XIX şi la începutul secolului XX, nu se va pierde nicicum din vedere faptul că ideea de decadenţă e străveche şi are în Platon pe primul ei gânditor coerent, filosoful fiind cel dintâi care a introdus într-un text canonic ideea de decadenţă. Capşa-Togan urmăreşte traseul istoric al acestei idei ce avea să se focalizeze în gândirea europeană în secolul XIX, în special în cea de a doua parte, pe fondul unor condiţii specifice, ajungându-se, după cum se va observa, în chip judicios şi benefic pentru ideile promovate, la idolatrizarea noţiunii şi la re-formarea ei într-un fel de „religie laică”.

După cum va arăta autorul mai departe, în paginile

---

270 Vladimir Jankélévitch, „Decadenţa” în Revista de metafizică şi de morală / Revue de Métaphysique Et de Morale, Paris, nr. 435, 1985, p. 18;

acestei interesante cărţi, fenomenul în sine a fost paradoxal iar ridicarea artei la valoarea supremă a însemnat ceva ce nu se mai întâmplase nicicând în literatură, de la Aristotel încoace. Tocmai acest fapt îşi propune lucrarea având titlul *Morala şi religia în decadentism* să urmărească, autorul fiind conştient că nu doar valoarea în sine a unor scriitori precum acei care sunt analizaţi în teză a fost suficientă, ci tocmai modul în care două tendinţe aparent opuse au coexistat şi s-au sprijinit involuntar în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Pe o linie deja generată de Baudelaire, avea să se ajungă la acele paradoxuri esenţiale ale lui Oscar Wilde, cel care urma să afirme impetuos că arta este superioară vieţii, că explorarea artei e mult mai interesantă decât cunoaşterea naturii, afirmaţii ce vor avea urmări atât de productive în peisajul artistic de atunci.

În cartea lui Mihai Gabriel Capşa-Togan, scriitorii selectaţi pentru analiză sunt, pe de o parte, doi mari decadenţi europeni: Huysmans, cunoscut atât prin estetismul romanului *À rebours*, cât şi prin religiozitatea din *Catedrala* şi *Là-bas* şi Oscar Wilde, cel care recunoscuse influenţa lui Huysmans şi care avea să facă o adevărată apologie a superiorităţii artei şi a decadentismului; pe de altă parte, sunt aleşi şi comentaţi scriitori români, realizându-se secvenţe considerate ilustrative pentru felul în care literatura română a luat contact cu decadentismul european. Aceştia sunt, în opinia autorului de faţă, Macedoński, respectiv Mateiu Caragiale. Şi, o spunem şi noi, nici că se putea face o altă selecţie, în perimetrul discuţiei invocate.

După necesara *Introducere*, cartea se deschide cu capitolul ce se intitulează *Joris-Karl Huysmans şi „noua religie”*. După cum arată acest capitol, în persoana marelui scriitor decadent s-au întâlnit, în mod spectaculos, filosofia pozitivistă cu credinţa religioasă, într-o formă ce avea să răspundă, paroxistic, chiar epocii, în care cele două tendinţe, atât de opuse, au coexistat în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Toate se petreceau în acea

epocă a salturilor ştiinţifice spectaculoase, a schimbărilor rapide de înţelegere a lumii, a reconfigurărilor ideologice, mai cu seamă după ceea ce avea să aducă şi să însemne filosofia lui Nietzsche, cea care a schimbat o lume şi un ev, printr-o şocantă afirmaţie despre moartea lui Dumnezeu; din acest motiv, arată cartea, avea să se nască ideea suplinirii religiei milenare cu religia artei. Se fac trimiteri, în acest sens, la Mallarmé, O. Wilde, la prerafaeliţii englezi şi la aşa numiţii „crepusculari" italieni.

Referindu-se la principalul reprezentant, Huysmans, autorul face corecte aprecieri şi comentarii legate de capodopera acestuia, *À rebours*, neuitând să puncteze şi evoluţia ulterioară a acestuia, ajuns scriitor catolic şi devenind autorul unor texte precum *Là-bas* sau *La Cathédrale*. Deşi iluzia promovată de decadentism nu avea să fie de durată, opera lui Huymans, în mare parte, rămâne prin valoarea ei literară şi prin forţa simbolică atrasă în timp; asupra acestui aspect insistă analiza din studiu, făcând pertinente trimiteri şi la literatura română şi pregătind astfel trecerea spre următorul capitol al cărţii.

Acest următor capitol se va ocupa de personalitatea lui Alexandru Macedoński, considerat cel dintâi scriitor care avea să schiţeze, în cadrele literaturii noastre, teoria unei anumite „religii a artei", fiind şi primul care a luat contact nemijlocit cu opera lui Huysmans. Contribuţia lui Macedoński la dezvoltarea prozei noastre artistice este însemnată, după cum se arată şi se demonstrează mai departe; se face şi o caracterizare a scriitorului contemporan cu Eminescu, considerat ca fiind drept cel mai „cervantesc" personaj din galeria scriitorilor români. Titlul capitolului este sugestiv şi plin de sens: *Alexandru Macedoński – un reflex românesc al decadentismului*. Cu reală aplecare asupra specificului prozei macedonskiene, lucrarea precizează că abia posteritatea târzie avea aprecieze corect locul acestuia; studiul urmăreşte specificul nuvelei lirice şi al poemelor în proză, comentează particularităţile prozei simboliste, ale prozei fantastice, precum şi nuanţele exotismului, arătând cum

Macedoński, într-o formă specifică de decadentism, a deschis şi drumuri pentru prozatorii de după el; prin *Cartea de aur*, spune Capşa-Togan, conceptul de proză simbolist-decadentă încetează de a fi, la noi, un simplu deziderat.

Oscar Wilde: *încercarea de a crea „religia frumosului”*, aşa se intitulează capitolul IV al cărţii de faţă. După o succintă trecere în revistă a periplului existenţial al acestui autor şi după prezentarea unui itinerariu spiritual, autorul comentează influenţa lui Huysmans asupra autorului romanului *Portretul lui Dorian Gray*, sesizând statutul corect al acestui roman care nu trebuie legat de vreo reformă a prozei victoriene sau, cum spune cu o a nume detaşare critică Capşa-Togan, nu e „un *Ulysse*, nu e un deschizător de drum” sau o „invenţie absolută”; mai mult chiar, remarcă autorul acestui studiu, Wilde a fost, mai degrabă, un persiflator al epocii sale, un bun cunoscător al literaturii, în general, un autor obiectiv cu sine însuşi.

Se mai precizează că Wilde, ca un fervent membru al taberei „decadente”, pentru care viaţa e doar o imitaţie a artei, îşi concepe romanul său cel mai important ca pe un segment dintr-o bătălie canonică, din înfruntarea continuă a „tradiţionaliştilor” şi a „modernilor”. Pe de altă parte, analiza din acest capitol va face câteva interesante trimiteri la „Prefaţa” romanului, arătând că aceasta e, de fapt, o interfaţă prin intermediul căreia se poate înţelege mai bine procesul de semnificare a textului.

Capitolul ce urmează îi este rezervat altui scriitor roman şi se intitulează *Mateiu Caragiale sau încercare de actualizare a comportamentului decadent*.

Cu trimiteri la biografia lui Mateiu şi la romanul său atât de provocator, acest capitol prilejuieşte atente observaţii pe text şi posibilitatea de a se referi, ca şi în precedentele, de altfel, la surse bibliografice de interes (mai cu seamă că aceasta este, pe alocuri, insuficientă, după cum singur mărturiseşte, atunci când arată că o bibliografie actualizată privindu-i pe Huysmans şi pe Wilde

nu i-a fost accesibilă întotdeauna, pe când comentariile critice despre cei doi scriitori români supuşi analizei i-au fost mult mai la îndemână) şi de a executa felurite apropieri de ordin comparatist, pe care fascinantul roman matein le permite.

În interesante extrapolări, autorul, stăpân acum pe diverse atuuri de ordin analitic şi interpretativ, va vorbi despre heraldică, despre dandysm, despre onirism, despre imagini de altă epocă a Bucureştilor, despre relaţia dintre fiul Mateiu şi ilustrul său tată natural, toate adăugându-se comentariilor făcute cu plăcere critică ce subscriu ideii că punctul superior al scriiturii lui Mateiu Caragiale se află în romanul mereu invocat, precum şi în povestirea *Remember*, texte care se leagă nemijlocit de formele clare ale decadentismului european prin livresc, mondenităţi, gotic, crepuscular, prin felul în care personajele se înscriu într-un existenţial de natură intrinsec-decadentă.

De altfel, în concluziile cărţii, sunt reluate idei ce privesc relaţionarea existentă între decadentismul din literatura română şi cel occidental, insistându-se asupra faptului că în spaţiul românesc s-a creat o variantă originală, de bună calitate.

Mai trebuie spus că o asemenea carte se înscrie în categoria celor necesare, adăugând informaţii, observaţii, într-un spirit comparatist de calitate şi utilizând în mod creator dubla apartenenţă intelectuală, teologică şi filologică, aspect care contribuie, de asemenea, la rezultatul final, adică o carte de real interes.

Prof. univ. dr. Constantin DRAM

BIBLIOGRAFIE

Ediţii consultate din operele autorilor

Caragiale, Mateiu L, *Craii de Curtea-Veche*, Bucureşti, 1929;

Caragiale, Mateiu L, *Remember*, Bucureşti, 1924;

Huysmans, J.-K., *Les soeurs Vatard*, Editura *Felix Callewoort*, 1879, Paris;

Huysmans, J.-K., *A vau-léau*, Editura *Rémy de*

Gourmont, Colecţia Édition du Bibliophile, Paris, 1882;

Huysmans, J.-K., *En rade*, Editura *Stock*, Paris. 1887;

Macedoński, Alexandru, *Cartea de aur*, Zi de august, Editura *Minerva*, Bucureşti, 1986;

Macedoński, Alexandru, – Florescu, B., *Despre poezia descriptivă*, în „Literatorul”, an I, nr. 2 din 27 ianuarie 1880;

Macedoński, Alexandru, *Opere*, vol. IV, Bucureşti, Editura *Fundaţiilor Regale*, 1946;

Wilde, Oscar, *Balada închisorii din Reading*; traducere de N. Porsenna, Bucureşti: *Casa Şcolilor*, 1994, (reeditare în 2001, Bucureşti, Ed. *Vremea*);

Wilde, Oscar, Balada temniţei din Reading.

(traducere de Al. T. Stamatiad), Bucureşti, Editura *Revista Fundaţiilor regale*, 1936;

Wilde, Oscar, Cântecul din urmă. Poeme în proză, Balada temniţei din Reading, traducere de Al. T. Stamatiad, Bucureşti, Casa Scoale lor, 1946;

Wilde, Oscar, *Casa cu rodii*, traducere de Eugen Boureanul, Bucureşti, Editura *Casa Şcolilor*, 1929;

Wilde, Oscar, *Complete Works of Oscar Wilde*, Oxford: Oxford English Texts, 2002;

Wilde, Oscar, De Profundis (cu câteva amintiri despre Oscar Wilde ale lui André Gide), traducere de Irina Izverna, Bucureşti, Editura Paideia, 1996;

Wilde, Oscar, *De profundis*, Reading Gaol, 1897;

Wilde, Oscar, *De Profundis*, selecţie, traducere şi note de Magda Teodorescu, Iaşi, Editura *Polirom*, 2003;

Wilde, Oscar, *Decăderea minciunii*, traducere şi note de Magda Teodorescu, prefaţă de Mircea Mihăieş, Iaşi, Editura *Polirom*, 2001;

Wilde, Oscar, *Grădina lui Eros*, traducere de Monica Râpeanu, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale *Ideea Europeană*, 2001;

Wilde, Oscar, *Intenţiuni*, în româneşte de Mihai

Rădulescu, prefaţă de Mihai Miroiu, Bucureşti, Editura Univers, 1972;

Wilde, Oscar, *Lady Windermere's Fan*, London, Editura Penguin Books, 1995;

Wilde, Oscar, *Pagini din Oscar Wilde*, ediţie revăzută, traducere de Al. T. Stamatiad, Bucureşti, Editura

Cartea Românească, 1938;

Wilde, Oscar, *Parabole*, traducere de N. Davidescu, Bucureşti, Editura *Biblioteca Minervei*, 1938;

Wilde, Oscar, *Personal Impressions of America*, New York World, 1884;

Wilde, Oscar, *Pescarul* şi *sufletul său*, traducere de D. Anghel, cu studiu introductiv de C. Stere, Bucureşti, Editura *Biblioteca Minervei*, 1911;

Wilde, Oscar, *Poeme în proză*, traducere de AL T. Stamatiad, Bucureşti, 1919;

Wilde, Oscar, *Poeme* Oscar Wilde, Edgar Allan Poe, ediţie bilingvă, traduceri de N. Porsenna, prefaţă de Florentin Popescu, Bucureşti, Editura *Vremea*, 2001;

Wilde, Oscar, *Portretul domnului W.H.*, traducere de George Paliuc, Bucureşti, Editura *Aldo Press*, 2003;

Wilde, Oscar, *Portretul lui Dorian Gray*, traducere de Răzvan Taliu, Bucureşti, Editura *Leda*, 2001;

Wilde, Oscar, *Portretul lui Dorian Gray*, traducere de Dumitru Mazilu, prefaţă de Dan Grigorescu, Bucureşti, *Editura pentru literatură*, 1967 şi 1969, reeditat în 1995, Bucureşti, Editura *Univers*;

Wilde, Oscar, *Portretul lui Dorian Gray*, traducere de Magda Teodorescu, prefaţă de Mircea Mihăieş, Iaşi, Editura *Polirom*, 2001;

Wilde, Oscar, *primil fericit*, traducere de Igena Flonu, Bucureşti, *Literatura universală*, 1923;

Wilde, Oscar, *Teatru*, traducere de Andrei Bantaş, cuvânt înainte de Dan Grigorescu, Bucureşti, *Editura pentru literatură universală*, 1967;

Wilde, Oscar, *The American Invasion*, Court and

Society Review, 1887;

Wilde, Oscar, *The American Man*, Court and Society Review, 1887;

Wilde, Oscar, *The Happy Prince and Other Tales*, cu un cuvânt înainte, note şi vocabular de Antoaneta Ralian, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1966, reeditat în 1995, Bucureşti, Editura *Univers*;

Wilde, Oscar, *The Importance of Being Earnest* – Ce mult contează să fii Constant, traducere de Andrei Bantaş, Bucureşti, Editura *Teora*, 1993;

Wilde, Oscar, The Picture of Dorian Gray, Londra.

1891;

Wilde, Oscar, The Relation of Dress to Art. A note în Black and White on Mr. Whistler's Lecture, Pall Mall Gazette, 1885;

Wilde, Oscar, *The Works of Oscar Wilde*, London, Editura *Collins*, 1998;

Wilde, Oscar, *Toate povestirile*, traducere de Andrei Bantaş, Bucureşti, Editura *Compania*, 1967;

Wilde, Oscar, *Uriaşul care se iubea doar pe sine*, traducere de Andrei Bantaş, Bucureşti, *Arta grafică*, 1993.

Bibliografie critică

Ackroză, Peter, Oscar Wilde – *Comedy as Tragedy*, London: în *Arts and Sciences*, vol. 17/1996;

Adrian, Marino, *Dicţionar de idei literare*, vol. I, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973;

Anghelescu, Irimia, Mihaela, *Dialoguri postmoderne*, Bucureşti, Editura *Fundaţiei Culturale Române*, 1999;

Aurevilly, Barbey d'şi Amedee, Jules, *Dandysmul*, traducere, studiu introductiv şi selecţia antologiei de Adriana Babeţi, Iaşi, Editura *Polirom*, 1997;

Aurevilly, Barbey d'şi Amedee, Jules, *Du dandysme et de George Brummell*, Paris, 1845;

Aurevilly, Barbey d, Jules Amedee Barbey, *Les Diaboliques*, Paris, 1874;

Baldick, Robert, *The Life of J.-K. Huysmans*, Oxford,

Editura *Clarendon Press*, 1955;

Balzac, Honoré de *Un prince de la Boheme*, Paris, 1840;

Barthes, Roland, *Le système de la mode*, Paris, *Seuil*, 1983;

Bataille, Georges, *VErotisme*, Paris, Minuit, 1957;

Battaglia, Salvatore, *Mitografia personajului*, traducere de Alexandru George, Bucureşti, Editura *Univers*, 1976;

Baudelaire, Charles, *Pictorul vieţii moderne* şi *alte curiozităţi*, traducere, antologie, prefaţă şi note de Radu Toma, Bucureşti, Editura *Meridiane*, 1992;

Baudrillard, Jean, *De la seduction*, Paris, *Denoel*.

1979;

Benjamin, Walter, *Iluminări*, traducere de Catrinel Pleşu, notă biografică de Friedrich Podszus, Bucureşti, Editura *Univers*, 2000;

Bonet, Sabine Melchior, *Istoria oglinzii*, traducere de Luminiţa Brăileanu, prefaţă de Jean Delumeau, Bucureşti, Editura *Univers*, 2000;

Borges, Jorge Luis, *Frumuseţea ca senzaţie fizică*, Bucureşti, *Paideia*, 1998;

Bote, Lidia, *Simbolismul românesc*, EPL, 1966;

Bourget, Paul, *Le Disciple*, Paris, 1889;

Byron, George Gordon, *Don Juan*, Londra, 1819;

Caillois, Roger, *L'Homme et le sacre*, Paris, *Gallimard*, 1950;

Călines cu, G., Istoria literaturii române. De la origini până în prezent, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1982;

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, 1941;

Călinescu, Matei, Cinci feţe ale modernităţii, traducere de Tatiana Pătrulescu şi Radu Ţurcanu, postfaţă de Mircea Martin, Bucureşti, Editura *Univers*, 1995;

Cioculescu, Şerban, *Istoria literaturii române III – Epoca marilor clasici*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1973;

Cioculescu, Şerban; Cioculescu, Barbu, *Caragialiana*, Editura *Albatros*, 2003;

Cioculescu, Şerban; Streinu, Vladimir; Vianu, Tudor, *Istoria literaturii române moderne*, Editura didactică şi pedagogică, 1971;

Cornea, Paul, Originile romantismului românesc, Bucureşti, Editura Minerva, 1972;

Cotruş, Ovidiu, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, Bucureşti, Editura *Minerva*, 1977;

Crăciun, Alexandra, *Narcisismul şi problemele reflectării*, Bucureşti, Editura *Paideia*, 2002;

Crohmălniceanu, Ovidiu S., Istoria literaturii române între cele două războaie mondiale, Editura Minerva, 1967 – 1975;

Delacroix, Eugène, *Journal*, Paris, 1893 – 1895;

Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, în româneşte de Paul G. Dinopol, prefaţă de Vasile Nicolescu, Bucureşti, Editura *Univers*, 1978;

Ellmann, Richard, Four Dubliners: Wilde, Yeats, Joyce, and Beckett, Editura Hamish Hamilton, Londra, 1987;

Fundoianu, Benjamin, Imagini şi cărţi din Franţa, Editura Institutul Cultural Român, Bucureşti, 2006;

George, AL, *Mateiu I. Caragiale*, Bucureşti, Editura Minerva, 1981;

Gérard, Genette, *Figuri*, în româneşte de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1978;

Gheorghe, Mihaela, *Dorian Gray în contextul dandysmului – o poveste despre seducţie*, http://www.liternet.ro/doriangray/008.html, 2004;

Gide, André, *Cory don*, Paris, 1924;

Gide, André, *Journal*, Paris, 1939;

Goncourt, Edmond deşi Jules, *Journal*, Paris, 1887 –

1896;

Hannon, M. Théodore, *Les rimes de joie*, Bruxelles, Editura Gay et Doucé, 1881;

Harris, Frank, La vie et les confessions d'Oscar Wilde, Paris, 1910;

Hermias, Joshua J., *An Examination of the Fin de Siècle Paradox*, London, The Oscar Wilde Collection, http://theatrehistorz.com/irish/wilde001.html, 2000;

Hugo, Friedrich, Structura liricii moderne: de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea, traducere de Dieter Fuhrmann, Colecţia Studii, Editura Univers, Bucureşti, 1998;

Ilea, Daniel, *Dandysmul*, în *Dilema Veche*, an II, nr. 63/2005;

Istoria vieţii private (coord. Philippe Aries şi Georges Duby), traducere de Constanţa Tănăsescu, Bucureşti, Editura *Meridiane*, 1995;

Jean Baudrillard, *Strategiile fatale*, traducere de Felicia Sicoie, Iaşi, Editura *Polir om*, 1996;

Labracherie, Pierre, *Parisul literar în veacul al XIX-lea*, traducere de Ileana Zara, prefaţă de Laurenţiu Ulici, Bucureşti, Editura *Univers*, 1974;

Laqueur, Thomas, *Corpul şi sexul. De la greci la Freud*, traducere de Narcis Zărnescu, Bucureşti, Editura *Humanitas*, 1998;

Lemaître, Jules, Studii şi portrete literare – J.K. Huysmans, trad. de I. Hussar, Craiova, Editura Institutul de Editură, 1982;

Lovinescu, Eugen, Istoria literaturii române contemporane, 3 vol., Editura Minerva, 1981;

Manolescu, Nicolae, Arca lui Noe, Eseu despre romanul românesc, Bucureşti, Editura 1001 Gramar, 1998;

Manolescu, Nicolae, *Teme*, Bucureşti, Editura *Polirom*, 2011;

Manolescu, Nicolae, G. Bacovia, în Literatura română între 1900 şi 1918, Iaşi, Editura Junimea, 1970;

Marino, Adrian, *Dicţionar de idei literare*, vol. I, Bucureşti, Editura *Eminescu*, 1973;

Marino, Adrian, Viaţa lui Alexandru Macedoński, Bucureşti, EPL, 1966;

Mihăilescu, Vintilă, *Farmecul discret al nefericirii*, în *Dilema Veche*, anul II, nr. 57/2005;

Mitchievici, Angelo, *Decadenţă şi decadentism*, Bucureşti, Editura Curtea Veche, 2011

Moraru, Cristian, *Poetica reflectării*, Bucureşti, Editura *Univers*, 1990;

Montesquieu, Robert de *Les pas effaces*, Paris, 1923;

Nemoianu, Virgil, îmblânzirea romantismului, Editura Minerva, 1998;

Nordau, Max, *Dégéneration*, Editura, Age *d'Homme*, Lausanne, 2010;

Paleologu, Alexandru, *Despre lucrurile cu adevărat importante*, ediţie îngrijită de Adriana Babeţi, Iaşi, Editura *Polirom*, 1997;

Rank, Otto, *Psihanaliza şi ştiinţele umaniste* (în colaborare cu Hanns Sachs), traducere şi îngrijirea ediţiei: Brânduşa Popa, Bucureşti, Editura *Herald*, Colecţia Psihoterapia, 2012;

Sartre, Jean-Paul, *Baudelaire*, traducere şi prefaţă de Marcel Petrişor, Bucureşti, ELU, 1969;

Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei româneşti*, vol. IV, Editura Minerva, 1982 – 1990;

Schopenhauer, Arthur, *Pensées, maximes et fragments*, trad. J. Bourdeau, Paris, Editura Germer-Baillière et Cie, 1880;

Selea, Doralina, *Oscar Wilde* şi *estetismul contemporan*, Universitatea Timişoara, Facultatea de Filologie, 1978;

Semen, Marie Louise, Pariul lui Wilde sau... Ce se întâmplă, de fapt, în Portretul lui Dorian Gray? http://www.liternet.r0/doriangraz/010.htm, 2004;

Simion, Eugen, Ficţiunea jurnalului intim. vol. II,

Intimismul european, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2002;

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, Editura *Cartea Românească*, Bucureşti, vol. I – 1974, ed. a ÎI – a 1978, vol. II – 1976, vol. III – 1984, vol. IV-1989;

Simmel, Georg, *Cultura filosofică*. *Despre aventură*, *sexe* şi *criza modernului*, traducere de Nicolae Stoian şi Magdalena Popescu-Marin, Bucureşti, Editura *Humanitas*, 1998;

Sue, Eugène, *Les mystères de Paris*, Paris, 1842;

Toma, Dolores, *Formele pasiunii*, Bucureşti, Editura *Meridiane*, 1992;

Umberto, Eco, *Limitele interpretării*, traducere de Ştefania Mincu, Editura *Pontica*, Constanţa, 1996;

Vartic, Ion, *Clanul Caragiale*, Cluj-Napoca, Editura *Biblioteca Apostrof*, 2002;

Vianu, Tudor, Arta prozatorilor români, Editura Albatros, 1977;

Vianu, Tudor, *Scriitori români*, *Vol*. I-III, Bucureşti, Editura *Minerva*.

Walter Pater, *Renaşterea*, traducere Iolanda Mecu, Bucureşti, Editura *Univers*, 1982;

Wellek, René, A History Of Modern Criticism, New Haven, Editura Yale University Press, 1965;

Zamfir, Mihai, *Cealaltă faţă a prozei*, Bucureşti, Editura *Polir om*, 2006;

Zamfir, Mihai, *O lacună*, Bucureşti, în *Dilema Veche*, anul II, nr. 59/2005, p. 5;

Zamfir, Mihai, Scurtă Istorie, Panoramă alternativă a literaturii române, Editura Polirom, Iaşi, Cartea Românească, 2011;